وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة ديالى
كلية التربية للعلوم الانسانية
قسم اللغة العربية

مظاهرالحداثة في شعر المتنبي

رسالة تقدّم بها الطالب
صندل سلمان ابراهيم النداوي

إلى مجلس كلية التربية للعلوم الإنسانية في جامعة ديالى
وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها

بإشراف
الأستاذ الدكتور
صلاح مهدي الزبيديّ

١٤٣٣هـ

٢٠١٢م

بسم الله الرحمن الرحيم

((وكذلك أنزلنه قُرءاناً عربياً وصــــرّفنا فيه
من الوعيد لعلّـــهم يتّقون أو يُحْــدث لهم
ذكراً))

صدق الله العظيم

(سورة طه : الآية ١١٣)

الإهداء

- إلى كُلَّ مَنْ سعى بالقولِ والفِعلِ لقَمعِ الفِتنِ وحَقنِ الدِّماءِ في مُحافظتي وعراقيَ الغالي.
- إلى والدي..ووالدتيّ ..وإخوتي.
- إلى زوجتي وأطفالي.
- إلى كلّ من هو أهل لأن يهدى له ثمرة جُهد.

صندل

✍

إقرار المشرف

أشهد أن إعداد هذه الرسالة الموسومة بـ " مظاهر الحداثة في شعر المتنبي " **التي قدّمها الطالب** (صندل سلمان ابراهيم) ، **قد جرى بإشرافي في جامعة ديالى/ كلية التربية للعلوم الإنسانية، وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في اللّغة العربية وآدابها .**

التوقيع :

أ.د. صلاح مهدي الزبيديّ

المشرف

/   /٢٠١٢

بناءً على التّوصيات المتوافرة ، أرشح هذه الرسالة للمناقشة .

التوقيع :

أ.م د. محمد عبد الرسول

رئيس قسم اللغة العربية

/   /٢٠١٢

إقرار الخبير العلمي

أشهد أن هذه الرسالة الموسومة بـ " مظاهر الحداثة في شعر المتنبي" **المقدّمة من الطالب** (صندل سلمان ابراهيم) ، **في اللّغة العربيّة وآدابها قد تمّ تقويمها علميّاً من قِبلَي وعليه أرشّح هذه الرسالة للمناقشة من النّاحية العلميّة.**

التوقيع :

أ.م.د. منذر رديف

الخبير العلمي

/ / ٢٠١٢

إقرار أعضاء لجنة المناقشة

نشهد أننا أعضاء لجنة المناقشة ، أطّلعنا على الرّسالة الموسومة بـ " مظاهر الحداثة في شعر المتنبي " وقد ناقشنا الطالب (صندل سلمان ابراهيم) ، في محتوياتها وفيما له علاقة بها ، ووجدنا أنها جديرة بالقبول لنيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها ، وبتقدير (جيد جداً) .

التوقيع :
أ.م.د. إسراء خليل فياض
عضواً
/ / ٢٠١٢

التوقيع :
أ.م.د. منى شفيق توفيق
عضواً
/ / ٢٠١٢

التوقيع :
أ.د. صلاح مهدي الزبيدي
عضواً ومشرفاً
/ / ٢٠١٢

التوقيع :
أ.د. نصيرة أحمد الشمري
رئيساً
/ / ٢٠١٢

صدقت الرسالة من قبل مجلس كلية التربية للعلوم الإنسانية / جامعة ديالى .

التوقيع :
أ.م.د.نصيف جاسم محمد
عميد كلية التربية للعلوم الإنسانية/ جامعة ديالى
/ / ٢٠١٢

شكر وامتنان

وتعطّلتْ لغةُ الثّناءِ فلَمْ أجدْ   غيرَ الدّعاءِ إلى الثّناءِ سَبيلًا

فجزيلُ شُكري وعظيمَ امتناني تعجزُ عن وَصفِهُما حروفٌ تعاقَبَتْ، وألفاظٌ انتظمت، ولكن لا سبيل لهما إلا بهنّ.

أتوجّهُ بالشّكر والامتنان إلى عمادة كلية التربية للعلوم الإنسانية في جامعة ديالى مُمثّلةً بالدّكتور نصيف جاسم لدعمه وتشجيعه طلبة الدّراسات العُليا عِبْرَ لِقاءاته المُكثّفة معهم، وإلى رئاسة قسم اللغة العربيّة ،وجزيل شكري لأستاذي ومعلمي الاستاذ الدكتور صلاح مهدي الزبيدي الذي رعى هذا المنجز فكرةً ومشروعاً ، تقويماً وتهذيباً وإلى الأستاذ الدكتور فاضل عبود التميميّ والأستاذ الدكتور إياد عبد الودود الحَمدانيّ والدكتور علي متعب جاسم والدكتورة منى شفيق، فَمِنهُم مَنْ شجّعني ووجّهني، ومنهم من أمدّني بالمراجع التي أفدتُ مِنها وأنا أكتبُ هذه الرسالة.

كما وأتقدّمُ بالشكر الجزيل إلى زُملاء الدراسة لِما أتحفوني بهِ من المصادر النادرة. فجزاهم الله عنّي خيرَ الجزاء.

والشكرُ موصول للعاملين في مكتبات جامعة ديالى والمستنصرية وبغداد والمكتبة المركزية في محافظة ديالى.

الباحث

فهرست المحتويات

الموضوع	الصفحة
المقدمة	أ_ب
التمهيد : الحداثة لغةً واصطلاحاً	١-٨
الفصل الأول المؤثرات	٩ – ٥٦
المبحث الأول: غموض النسب	٩-٢١
الموقف من الإنسان	١٣-١٦
الموقف من الزمن	١٦-١٨
الموقف من المدينة	١٨-٢١
المبحث الثاني: الثقافة	٢٢-٤١
القرآن الكريم	٢٢-٢٤
الكوفة	٢٤-٢٧
الموروث الشعري	٢٧-٢٩
البادية والتأثر اللغوي	٢٩-٣٣
الأفكار القرمطية	٣٣-٣٤
مذهب التصوف	٣٤-٣٧
الفلسفة	٣٧-٤١
المبحث الثالث: تضخم الـ (أنا)	٤٢-٥٦
(أنا) الشعر	٤٣-٤٧
(أنا) النسب	٤٧-٥٠
(أنا) المكانة	٥٠-٥٢
(أنا) الطموح	٥٢-٥٤

(أنا) القوة	٥٤-٥٦
الفصل الثاني: الحداثة الفكرية	٦١-٩٨
المبحث الأول: العقلانية	٦١-٦٩
المبحث الثاني: الحرية	٧٠-٨٣
البنية الفنية للقصيدة	٧٣-٧٧
القيود المعنوية	٧٨-٨٣
المبحث الثالث: القلق والتشاؤم	٨٤-٩٨
القلق	٨٤-٩٢
عصر المتنبي عصر القلق	٨٤-٨٥
فاعلية القلق	٨٥-٩٢
التشاؤم	٩٣-٩٨
المبحث الرابع: الثورة والتمرد	٩٩-١٠٧
الثورة والتمرد الفكري	٩٩-١٠٤
الثورة والتمرد الفني	١٠٤-١٠٧
الفصل الثالث: الحداثة الفنية	١٠٩-١٤١
المبحث الأول: الاختراع والابداع والتوليد	١٠٩-١٢٠
الاختراع والابداع	١٠٩-١١٧
التوليد	١١٧-١٢٠
المبحث الثاني: الغموض والابهام	١٢١-١٣٢
الغموض	١٢١-١٢٩
غموض الالفاظ	١٢٢-١٢٣
غموض الصور و المعاني	١٢٣-١٢٩
الإبهام	١٢٩-١٣٢

المبحث الثالث الثابت والمتغير	١٣٣-١٤٢
الألفاظ	١٣٣-١٣٥
التراكيب اللغوية	١٣٥-١٣٦
الأسلوب	١٣٦-١٣٨
الصورة الشعرية	١٣٨-١٤١
الخاتمة	١٤٢-١٤٤
المصادر	١٤٥-١٥٨
المصادر العربية	١٤٥-١٥٥
الرسائل والاطاريح	١٥٦-١٥٦
الدوريات والمجلات	١٥٧-١٥٨
مستخلص الرسالة باللغة الإنكليزية	A-B

التّمهيد

الحداثة لغةً واصطلاحاً

الحداثة لغةً واصطلاحاً:

في المعنى اللّغوي: يتحدّد معنى الحداثة في قولهم: ((حَدَثَ حُدُوثًا وحَداثَةً: نَقيضُ قَدُمَ، وتُضَمُّ دالُهُ إذا ذُكِرَ مَعَ قَدُمَ. وحِدثَانُ الأمرِ بالكسرِ: أوّلُهُ وابتداؤُه))(١)، وفي لسان العرب ((الحديث: نقيضُ القديم. والحُدوثُ نقيضُ القُدْمة. حَدَثَ الشيءُ يحدُثُ حُدوثاً وحَداثَةً، وأَحدَثَهُ هو، فهوَ مُحدَثٌ وحديث (...)والحُدْثُ: كونُ شيءٍ لم يكنْ))(٢).

في المعنى الأدبي: اكتسبت لفظة (الحداثة) من اللِّبسِ والإشكال ما جعل بعض المفكرين والأدباء والنقاد عرباً وغربيين يدخلون في خصومات وخلافات كبيرة بسبب افتقاد مفهوم مشترك لديهم عن هذه اللّفظة. وإنّ هذا الاختلاف هو حصيلة مجموعة من الملابسات اللغويّة والفكريّة والشخصيّة والسياسيّة، فالتصوّرات الفكريّة مختلفة والأذواق متباينة، والمواقف لا تحتكم الى معايير محدّدة.

وقد تناقلت هذه اللفظة عدّة حضاراتٍ ولغاتٍ (فرنسيّة، ألمانيّة، وروسيّة)، ثم تلتها الإنجليزيّة لتنتقل بعد ذلك إلى العربيّة، ومن ثم فإنّ الحداثة الأدبيّة إذا كانت تُعدُّ بنية إنجلوأمريكية خاصة ومتميزة، فقد كانت مقسّمة بشكل متفاوت في هاتين الثقافتين(٣)، وهذه كلُّها أسباب أدّت إلى هذا التبايُن في فهم (الحداثة)، ولكن برغم هذا التباين وضبابيّة المفهوم يبقى البحثُ في الحداثة ضروريّا لأنها ((غامضة وفي الوقت نفسه لا مفرّ منها))(٤).

---

(١) القاموس المحيط: الفيروز آبادي، تح مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، باشراف محمد نعيم العرقسوسي، ط٨، ٢٠٠٥م، مادة (حدث).
(٢) لسان العرب: ابن منظور، دار صادر، بيروت، ١٩٥٦م، مادة (حدث).
(٣) ينظر : الحداثة وما بعد الحداثة: بيتر بروكر، ترجمة د. عبد الوهاب علوب، مراجعة د. جابر عصفور، منشورات المجمع الثقافي، أبو ظبي، ١٩٩٥م، ص٢٠.
(٤) أصول أدب الحداثة: مايكل ـ هـ ـ ليفنسن، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروة، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، ١٩٩٢م، ص٢.

إنّ مفهوم الحداثة هو عكس ((القديم التقليدي من جهـة، وهو مكمّل لـه من جهـة أخرى، وينادي بالجدّة والتجديد والابتكار تارة، وهو تحريكٌ لِما سبقه تـارةً أخـرى))[١]. وفي إجابةٍ عن سؤال متى بدأتْ أولُّ حداثة حركـةً أو مصطلحًا في التاريخ البشري؟ يجيب طرّاد الكبيسـي قـائلًا: ((إنّ مثل هذا السؤال تتطلب الإجابة عنـه، معرفـة أول معرفـة أو إبـداع فـي التـاريخ البشـريّ، وهـذا مـا لا يمكـن معرفتـه لأنـه يقـع فـي المنطقـة المظلمـة المتخفّيـة عـن معرفتنـا))[٢]، ويمكـن فهـم الحداثـة فـي الشـعر علـى إنّهـا ((إبـداع وخروج به على ما سَلَف، وهـي لا تـرتبط بـزمن))[٣]، لـذلك فقد استُعْمِلتْ الحداثـة علـى أنّها نزعة للتّجديد، غيرُ مرتبطةٍ بزمن ولا بمنطلقات فلسفية أو معرفيّة معيّنة، لذا أصـبح الحديث واردًا عـن حداثـة بشـار بـن بـرد وابـي نـواس وابـي تمـام والجـاحظ وابـي حيـان والحلاج [٤].

إنّ أهم عناصر الحداثة التي نادى بها روّادها هي:

١. الحداثة معايشة للواقع بكلّ أبعاده.
٢. الحداثة استجابة لقضايا العصر وطُرقه في الرؤية والتّفكير والتّعبير والتّذوق.
٣. التعبير بالصورة الحسّية المجسّدة وبالكلمات والعبارات الحيّـة عند النـاس لا كمـا هي في بطون الكتب والقواميس.
٤. الحداثة: حداثة الموقف والانفعال واللغة.
٥. الحداثة: شكل مُحدَث، ومضمونٌ مُحدَث.
٦. الحداثة: تكمن في طاقة التغيير والتمرّد .

---

(١) خطاب الحداثة في الأدب: د. جمال شحيد و د. وليد القصّاب،ط١، دار الفكر، دمشق، ٢٠٠٥م، ص٢١.
(٢) كتاب المنزلات ج١ـ منزلة الحداثة، طرّاد الكبيسي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٢م، ص٩.
(٣) الحداثة في الشعر: يوسف الخال،ط١، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٨م، ص١٥.
(٤) ينظر : مشروع الحداثة الشعريّة في العراق في إطار النقد الثقافي: أطروحة دكتوراه، كريم شغيدل مطرود الموسوي، كلية الآداب، الجامعة المستنصرية، بأشراف أ.د. سمير كاظم الخليل، ٢٠٠٨م، ص٩٢.

٧. الحداثة ليست نقيضاً للماضي، بل هي استمرار متطوّر لأفضل ما فيه.[١].

والحداثة هي ((أداة للإبداع الخلّاق والرؤى المبتكرة))[٢].

جذور الحداثة الغربية

ارتبطت الحداثة في فرنسا بالصراع المرير الذي نشب في القرن السابع عشر بين أنصار القديم وأنصار الحديث، وتجلّت الحداثة ((الدينية في أوربا المسيحيّة في حركة الإصلاح البروتستانتي مع (لوثير) وإرتكاساته الكاثوليكيّة، ذلك أنّ الكنيسة الكاثوليكية اضطّرّت بسبب الانتقادات البروتستانتيّة إلى بذل الجهود تدريجيا للخروج من عقليّة القرون الوسطى وتأسيس نهضة دينيّة))[٣]، ومن أهم المفاهيم التي نادت بها الحداثة مفهوم المساواة بين الناس وتحرير المرأة الى جانب تحرير الطّبقة العاملة، والاعتقاد في الحريّة الشخصيّة والضمير الى جانب سيادة الفكر[٤]، وكان تفعيل دور العلم والعقل هو الباعث على جميع ذلك فظهرت ((العلوم الطبيعيّة والفيزيائيّة استجابة للأفكار التي جاء بها غاليلو وبيكون وجون لوك وهيوم وعلى رأسهم كوبار نيسوس حيث اكتشف أن الأرض ليست ثابتة في مركز الكَوْن وهذا ما دحض أفكار أرسطو))[٥]، واعتمدوا على بعض المذاهب كالمذهب المثالي، ليتزعَّم ديكارت هذه التوجهات باستحداثه ((الشكّ المنهجي تحت شعار (أنا أفكّر إذن أنا موجود)))[٦]، وترسّخت مفاهيم التّجاوز لكل ما هو تقليديّ بهدف التّجديد، وانعكس ذلك كلّهُ على

(١) ينظر : كتاب المنزلات جـ١ـ منزلة الحداثة، طرّاد الكبيسي، ص٤١.
(٢) الحداثة وما بعد الحداثة: بيتر بروكر، ص٢٠.
(٣) خطاب الحداثة في الأدب: د. جمال شحيد و د. وليد القصاب، ص٢١-٢٢.
(٤) ينظر: أوهام ما بعد الحداثة: تيري إيجلتون، ترجمة د. منى سلام، أكاديميون الفنون ـ وحدة الإصدارات ـ دراسات نقدية، ١٩٩٦م، ص٧٩.
(٥) الفلسفة والإنسان ـ جدلية العلاقة بين الإنسان والحضارة: فيصل عباس، ط١،دار الفكر العربي، بيروت، ١٩٩٦م، ص١٤٦.
(٦) الحداثة في الشعرية العربية المعاصرة: رسالة ماجستير، نادية بو ذراع، جامعة الحاج خضر ـ باتنة، ٢٠٠٨م، ص١٩.

الأدب حتى صارت الكتابة الحداثية ((التي تُدهِش القرّاء هي الطريقة التي قامت بها الّروايات والقصص والمسرحيّات والقصائد بِغَمسِ القرّاء في عالمٍ غير مألوف))[(١)].

أمّا زمن الحداثة ونشأتها فمن الممكن تقسيمه إلى ثلاث أحقاب:

١. الحقبة التي تمتدّ من أوائل القرن السادس عشر الى نهاية القرن الثامن عشر، فالناس في هذه الحقبة هم في البدايات الأولى لممارسة حياة الحداثة، يتلمّسون الطريق.
٢. المدّ الثوري الكبير في التّسعينيات من القرن الثامن عشر مع الثّورة الفرنسيّة.
٣. القرن العشرين، وتشعّ فيه عملية التحديث لتُصبح شاملة للعالم كلّه تقريبًا[(٢)].

جذور الحداثة العربيّة

شهد الفكر العربيّ حداثتهُ الأولى التي تمثّلت بنزول ((القرآن العظيم الذي أستطاع أن يغيّر طريقة العرب في التفكير، إذ أمرهم بتوحيد الله الذي يُدرَكُ بالعقل، وهذا التّغيير نشّطَ الخيال العربيّ، وجالَ الفكر في آفاق روحيّة لم يعرفها من قبل))[(٣)]، وتغيّرت تبعاً لذلك البنى الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، وكانت القراءة والكتابة من أولويات ما جاء به الدّين الإسلاميّ، ثمّ بدأت مرحلة التّدوين لتفتح الأبوابَ أمام عهد جديد، وتحرّكَ العقل العربيّ فازدادت الشروح القرآنية والتفسيرات، وكثرت الكتب والمؤلّفات وظهر العلماء والفلاسفة والمفكّرون.

---

(١) الحداثة: بيتر شيلدز، ترجمة د. باسل المسالمة، دار التكوين، ط١، ٢٠١٠م، ص١٣.

(٢) ينظر: حداثة التخلّف: مارشال بيرمان، ترجمة فاضل جتكر، كنعان للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٣م، ص٨.

(٣) مفاهيم حداثة الشعر العربيّ في القرن العشرين: رسالة ماجستير، سامر فاضل عبد الكاظم الأسدي، كلية التربية، جامعة بابل، باشراف أ.م.د. قيس حمزة الخفاجي، ٢٠٠٥م، ص١٦.

وحدثت بعد ذلك انتقالة كبيرة بالتوجّه من الصحراء إلى المدينة بانتقال الخلافة الى بلاد الشام في بداية العصر الأموي[١]، وتأسيس دولة مدنيّة انعكست طبيعتها على الشّعر((فكتب الشُّعراء قصائد حديثة في هذا العهد))[٢].

ولمّا جاء العصر العباسيّ شهد العرب حداثة كبيرة فنحن اليوم - مثلا- لا نستطيع أن ننكر أن بعض الشعراء العبّاسيين كمُسلم بن الوليد وبشار وأبي نؤاس وأبي تمّام، قد أحدثوا ثورة فنيّة كبيرة في حركة الإبداع الشعريّ العربيّ، وذلك من خلال تأكيدهم ذاتهم في الكتابة الابداعية وحقّهم في أن تكون لهم خصوصيّتهم في التّجربة الحضاريّة[٣]، فقد كان للحداثة جذورٌ في نتاج أبي تمّام وأبي نؤاس، وفي كثير من النّتاج العربي العلمي والفلسفي والصوفي، وذلك أن الخاصيّة الرئيسة التي تُميّز هذا النّتاج هي إدانة النّسج على منوال الأقدمين، والتّوكيد على التفرّد والسّبق والابتكار[٤]، وقد أقترن نشوء الحداثة في القرن الثاني الهجريّ ((بالحركات الثورية التي كانت تطالب- سياسيّا واجتماعيّا- بالمساواة والعدالة وعدم التّفريق بين المسلم والمسلم على أساس جنسٍ أو لون. واقترن كذلك بنشوء الحركات الفكريّة التي تُعيد النّظر، بشكل أو بآخر، في المفهومات الثقافيّة، والدينيّة، على الأخصّ))[٥]، وقد انعكست جميع هذه الرؤى الجديدة على الشعر حتّى أحدثت تغييرا ملموسًا على هيكل القصيدة العربية، فكان بشار بن برد ((أبو المحدثين))[٦]، قد تمكّن من تطوير اللغة الشعرية، وجاء بعدهُ أبو نؤاس الذي أوصل هذه اللغة ((إلى أوج فنّي لا سابق له، تحوّلت اللغة الشعرية،

---

(١) ينظر: جدل الحداثة في الشعرالعربي ، (بحث) سلمان الواسطي ، مجلة الاقلام ، بغداد ، ج٣،س٢١،آذار ١٩٨٦م ، ص ٤٠-٤١-٤٢ .
(٢) ينظر: نفسه ،ص٤٩.
(٣) ينظر : كتاب المنزلات - ج١- منزلة الحداثة: طراد الكبيسي، ص١٢.
(٤) ينظر : الحداثة في النقد الأدبي المعاصر: د. عبد المجيد زراقط، دار الحرف العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٩١م،ص٢٠٤.
(٥) الشعرية العربية: أدونيس، دار الآداب، بيروت، ط٢، ١٩٨٩م، ص٧٨.
(٦) العمدة في محاسن الشعر وآدابه: إبن رشيق القيرواني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ج١، ص١٣٨.

انطلاقا منه، تحوّلاً شبه كلّي، ففي شعره البداية الأكثر غنًى وشمولا وتنوّعا لحداثة الشعرية الكتابيّة))[١]، كما أخذت تلوح بوادر الابتكار في المعاني الطريفة، وكان أبو نواس ((وصحبه من شعراء الخمر والمجانة بدعاً في هذا الشعر، فبعثوا فيه روح التّجدد والتفنّن))[٢]، ثم تطوّر الشعر تطوّرًا ملحوظًا وطَفَرَ طفرةً رائعةً ((وجاء أستاذ الشعراء أبو تمام ففتح بابا جديداً لصناعة الشعر العربي، ومضى تلميذه البحتري على غراره في صنع الشعر وقوله))[٣]، وينطلق أبو تمام ((في تجربته الشعرية من رؤية ترى أن الشعر نوعٌ من خلق العالم باللغة))[٤]، إلا أن أبا تمام ((لم يبدأ هو نفسه هذا المسار ولكنّه صار شيخ المبدعين والمجدّدين وجمعَ في شعره وأحاط بما بدأت بوادره تظهر في شعر بشار بن برد أول الشعراء المحدثين ورأس المجدّدين))[٥]، وأحدثَ شعره ضجّة نقديّة كبيرة ((وصلَ الى مستوى النّبذ، قادهُ رجال الثقافة المؤسسية التقليدية وأنصار القديم))[٦]، ودارت المعارك والمناظرات النقدية بين أنصار الشعر المحدث من جهة واللغويين والنّقاد التّقليديين من جهة أخرى، فالمعركة التي أثيرت حول ((أبي تمام والبحتري مثلا لم تكن مجرّد اختلاف بين أصحاب مذهب الصّنعة، ومذهب الطّبع، ولكنها فكريّا، تعكس خلافا بين دعاة إدخال الثقافة في الشعر وبين الذين يرون الشعر إنفعالا عاطفيا وذوقا عفويا))[٧].

وجاء القرن الرابع لِيَرِث ((كل هذه الصفات والمزايا في الشعر العربي ليستقبل أبو الطيب هذه المواريث سائغة مستحبة فيتداول أروعها وأبقاها ويختص شعره بأقوى

(١) الشعرية العربية: أدونيس، ص٥٢.
(٢) نوابغ الفكر العربي: د. زكي المحاسني، دار المعارف بمصر، ط٣، ص٢٠.
(٣) م ن : الصفحة نفسها.
(٤) الشعرية العربية: أدونيس، ص٥٢.
(٥) دراسات في الشعر العباسي: د.صلاح مهدي الزبيدي، الأكاديميون للنشر والتوزيع، الأردن، ط١، ٢٠٠٤م، ص٧٦.
(٦) الشعرية العربية: أدونيس، ص٩٦.
(٧) الغابة والفصول: طراد الكبيسي، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٩م، ص١٣٣.

ما فيها))[١]، ذلك أن التحوّلات في الصياغة الشعرية ((قد ذهبت بعيدا على يد أبي نواس وأبي تمام خصوصا، فاختطف المتنبيّ هذه التحوّلات وبدا فارسا لا يشق له غبار، وأرسل في الناس شعرًا فيه قوّة الأوائل وطرافة الحداثة))[٢].

واستناداً الى كل ما سبق صار لزاما على شاعر الحداثة المعاصر العودة الى جذور الحداثة العربية الأولى كونه لا يستطيع أن يؤسّس ((فكراً عربيا جديدا، إلا بدءاً من معرفة الفكر العربي القديم معرفةً نقدية تمثّله وتفتح آفاقا ًأخرى، بحيث يبدو وكأنه موجةٌ، وكأنّ الفكر الجديد انشطارٌ منه وانفصالٌ عنه في آن))[٣]،ولأنَّ قسما من التراث التراث لا زال حيّاً في متونه، وحواشيه يشهد لأصحابه بالأصالة التي تجاوزت عصرها[٤]، فكم من قصائد كتبها شعراؤنا العرب في العصور السابقة ((هي أقرب إلى إلى مفهوم الحداثة من كثير مما كُتبَ في العصر الحديث من شعر))[٥].

وقد احتوى تراثنا العربيّ على ((نوى حداثيّة، لا بل كنوزاً حداثيّة يجدر بالعرب المعاصرين العودة إليها))[٦].

وقد كان المتنبيّ من أهم هذه النـــوى الحداثية، وقد عدّهُ الشاعر محمود درويش مؤسساً ((لكلّ الحداثة الشعريّــــــة التي تَلَتْ، ونحــــنُ نسبَحُ في فضاء

(١) نوابغ الفكر العربي: د. زكي المحاسني، ص٢٠.
(٢) الانزياح الشعري عند المتنبيّ: د. أحمد مبارك الخطيب، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط١، ٢٠٠٩م، ص١٦٨.
(٣) الثابت والمتحول (صدمة الحداثة وسلطة الموروث الديني): أدونيس، دار الساقي، بيروت، ط٢، ٢٠٠٢م، ص٢٢٩.
(٤) ينظر : حضور النص (قراءة في الخطاب البلاغي النقدي عند العرب):د. فاضل عبود التميمي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١١م، ص١٧.
(٥) عن بناء القصيدة العربية الحديثة: د. علي عشري زايد، دار الفصحى للطباعة والنشر، ١٩٧٨م، ص٧.
(٦) خطاب الحداثة في الأدب: د. جمال شحيد و د. وليد القصّاب، ص٨٨.

المتنبي))[١]، وانَّ الشاعر العربي المعاصر ((لا يكتب من فراغ، بل يكتب ووراءه الماضي، وأمامه المستقبل، فهو ضمن تراثه ومرتبط به))[٢].

لقد تجلّت في شعر المتنبي أغلب مظاهر وسمات الحداثة التي قادها الشعراء المحدثين في العصر العباسي كما وتجلّت فيه مظاهر وسمات الحداثة الحاليّة ، وقد سعت الدراسة الى محاولة ربط حركيّة الابداع في كلا العصرين عبر نصوصه الشعريّة .

---

(١)الإنزياح الشعري عند المتنبيّ، د. احمد مبارك الخطيب، ص٧٥ ، نقلا عن صحيفة الثورة السورية: ع٧٣٦٠، ١٩٨٧/٤/٢٩م، حوار مع الشاعر محمود درويش، أجراه محمد مصطفى درويش.

(٢) زمن الشعر: أدونيس، دار الساقي، بيروت، ط٦، ٢٠٠٥م، ص٤٥.

المقدّمــة

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمـــــــــة :

الحمدُ لله ربّ العالمين ، والصّلاة والسّلام على أشرف المُرسلين سيّدنا محمدٍ الأمين وعلى آلِهِ وأصحابهِ الطّيبين الطّاهرين، وبعد :

فإنّ الحَداثةَ والمتنبيّ أبوابٌ تأبى أن تُغلق، على الرغم من البحوث والدراسات الكثيرة التي تناولتهما.

فمفاهيم الحداثة وتعريفاتها المختلفة التي قرأها الباحث، تنسجم مع أصل الطبيعة الإنسانية التي ترفض الركود والاستقرار، وتصبو دائما الى التجدُّد والتغيير، وهذا بشكلٍ مُبسّط المعنى العام الذي تسبحُ في فضائه الحداثة، التي انتشرت أفكارها في كلّ المجالات، وكان من بينها الأدب، إذ سرعان ما تزعزع النظام الشعريّ وكُسِر العمود الذي وضعه النّقاد القُدامى .

ان رفض الحداثة الركود والاستقرار وسعيها الدائم الى التجدد والتّغييركان من أبرز الأسباب التي دَعَتْ الباحث لإختيار هذا الموضوع على الرغم من كثرة التعريفات ، وإشكاليّة المصطلح، ولعلّ السبب الثاني الذي لا يقلّ أهميّة هو حضور المتنبيّ الدائم في أفكار الباحث، واستقرار ألفاظه ومعانيه في مخيّلته منذ المراحل الأولى للدراسة الجامعيّة. وقد سنحت الفرصة اليوم لاستدعاء المتنبيّ، وبسطِ أشعاره وأفكاره ورؤاه على طاولة الحداثة، لكثرة ما لمس الباحث من تواشج وتوائم بين شعره في القرن الرابع الهجريّ وبين حداثتنا الشعرية في العصر الحديث.

وقد سبقني إلى المتنبيّ عشرات الشّراح والمفسّرين والباحثين منذ عصره وحتى يومنا هذا، ولكنْ من الجدير بالذكر أن الباحث لم يجد دراسات مشابهة تربط بين المتنبي في القرن الرابع للهجرة وبين الحداثة الشعرية في العصر الحديث .

وقد تناول الباحث في دراسته النصوص الشعريّة ذات الصلة بالموضوعات المطروقة في البحث بالاستعانة بمجموعة من المناهج النقديّة بحسب ما تقتضيه الرؤية النقديّة

بسم الله الرحمن الرحيم

وحاجة البحث إلى ذلك معتمدا على نسخة الديوان الذي شرحهُ وحقّقهُ عبد الرحمن البرقوقي والصادر عن دار الكتب العلمية في لبنان .

وتتضمن هذه الدراسة تمهيداً وثلاثة فصول وخاتمة تتضمن النتائج التي توصل اليها الباحث .

اختصّ التّمهيد للتّعريف بالحداثة لغة واصطلاحاً، وحاول الايجاز في إيضاح جذور الحداثة الغربيّة، وجذور الحداثة العربيّة، وبيان ظروف نشأتيهما وظروف تطوّرهما- وذلك لأن هذا المصطلح النقدي بات معروفا لكثرة الدراسات التي تناولته - مع الاهتمام بالحداثة العربية ومحاولة ربطها بالحركات التجديديّة الفكريّة والفنيّة التي قادها الفلاسفة العرب والشعراء المحدثين في العصر العباسي وصولًا إلى المتنبيّ

تضمّن الفصل الأول أهمّ ما أثّر في شعريّة المتنبيّ حتى جعلها تتسم بسمة الحداثة وهي موزّعة على ثلاثة مباحث (غموض النّسب، الثقافة، وتضخّم الـ (أنا))، أما الفصل الثاني الموسوم بـ (الحداثة الفكريّة) فقد تناول فكر المتنبي وتوجّهاته ورؤاه من خلال أربعة مباحث (العقلانيّة، الحريّة، القلق والتشاؤم، والثّورة والتمرّد)، وجاء الفصل الثالث (الحداثة الفنيّة) ليحاول الولوج الى أعماق النص الشعري عبر مباحثه الثلاثة (الإبداع والابتكار، الغموض والإبهام، والثّابت والمتغيّر) .

ان هذه الدراسة لا تدّعي لنفسها الكمال وانما هي خطوة طالب على اول الطريق .

وفق الله الجميع للخير والصلاح .... إنّه ولي التوفيق.

صندل سلمان ابراهيم

الفصل الأول

المؤثِّرات

١. غُموض النَسب
٢. الثقافة
٣. تضخُّم الـ (أَنا)

المبحث الأول

غموض النّسب

المبحث الثاني

الثقافة

المبحث الثالث

تضخُّمُ الـ ((أنا))

أُحيطَ المتنبي بعشراتِ الأسئلة وعلامات الاستفهام، وكثُرت حوله الدراسات بمُختلف المناهج (السّياقية والنّصّيّة) محاولةً إزالة الغُموض وتبديد الضباب، ومعرفة حقيقة نسبه ورصد خط سيرته وتفاصيل حياته، كونه من أعظم شعراء القرن الرابع الهجريّ، فقد رُزِق من الشهرة ما حُسدَ عليه، وذاع صيته حتى عرفه القاصي والدّاني، ودرسَ شعره طلابُ الأدب واللغة في عصره، وأحاط به عدد كبير من العلماء في مختلف الاختصاصات، وتأثّر به عشرات الشعراء وساروا على نهجه حتى ((ملأ الدنيا وشغل الناس))(١).

وبرغم كلّ تلك الدراسات بقيت تُحيط بالمتنبي كثير من الأسئلة حول نَسبه الغامض الذي يجعل الباحث أمام حقيقتين متناقضتين: الأولى هي شهرته وانتشار شعره وأخباره وحياته التي عاشها في بلاطات الملوك والأمراء، وانتقال أبياته على ألسنة الناس، وولادته في عصر مزدهر على الصعد كافة (الشعر والكتابة وعلوم الفلسفة والأنساب...)، أما الثانية فهي تعدّد الرّوايات في اسمه واسم والده ووالدته وقبيلته، وكأنهُ عاش في العصر الجاهليّ عندما كان اسمُ الشاعر يَرِدُ مُشافهةً فيضيعُ أو يحرّفُ بعدما تتناقله الرواةُ جيلًا بعد جيل، وهذا التناقض أدّى إلى انعدام الوضوح والدّقة حتى جاءت الروايات مُختلفة وكما يأتي:

١. ((أحمد بن الحسينِ بنِ عبدِ الصّمدِ الجِّعفِيّ الكِنديّ المُتنبّي)) (٢).
٢. ((هو أحمد بن الحسينِ بنِ عبدِ الصّمدِ الجِّعفِيّ الكوفيّ الملقّب بأبي الطيّب، وكان والده الحُسين يُعرف بـعيدانِ السّقّا))(٣).

(١) العمدة : ابن رشيق القيروانيّ، ج٢، ص١٥.
(٢) تنبيه الأديب على ما في شعر أبي الطيب من الحسن والمعيب: باكثير الحضرميّ، تح د. رشيد عبد الرحمن صالح، منشورات وزارة الإعلام، الجمهورية العراقية، دار الحرية للطباعة، ط١، ١٩٧٦م، ص٥٠.
(٣) الصبح المنبي عن حيثيّة المتنبيّ: يوسف البديعيّ، تح محمد السّقّا ومحمد شتّا، دار المعارف، ط٣، ١٩٩٤م، ص٢٠.

٣. ((أحمد بن الحسينِ بنِ مرّة بنِ عبد الجبّار الجِّعفِيّ)) (١).

٤. ((أحمد بن محمدٍ بنِ الحسينِ بنِ عبدِ الصّمدِ الجِّعفِيّ)) (٢).

إنّ الاختلاف في الرّوايات يكمنُ في اسم أبيه حيث يظهر في الفقرة الرابعة (أحمد بن محمد)، أما في الروايات الاخرى فقد ورد اسم (الحسين)، وجاء الاختلاف كذلك في اسم جدّه الذي ذكرتْهُ بعضُ المصادر على أنّ اسمه (عبد الصّمد)، وذكرته مصادر أخرى باسم (مرّة)، ويسجّل الباحث هنا دهشتهُ واستغرابهُ لذلك الاضطراب، مع العلم أن المتنبي وُلِد في وقتٍ مُتأخّرٍ بالقياس إلى الشّعراء والأدباء الذين سبقوه، وبرغم ذلك جاءت أسماؤهم محفوظة لا يلفّها الغموض، وعند التّوجه نحو نصوصه الشعرية للبحث فيها عن دليل حول نسبه، أو بعض تفاصيل حياته ، يصطدم الباحث بأبياتٍ شعريّة غامضة تُشتّت الأذهان وتبعثِرُ الحقائق كقوله في قصيدة مدح بها أبا العشائر:

أنا ابنُ مَنْ بعضُهُ يفوقُ أبا الـ   باحثِ والنّجلُ بعضُ مَنْ نَجلَه
وإنّما يذكرُ الجدود لهُم   مَنْ نفروهُ وأنفذوا حِيَلَه (٣)

لقد حاول الشاعر في هذا البيت أن يجمع بين (الأنا) المتكبّرة والمتحدّية وبين التّعميم والغموض وصدْم المستمع من خلال إضافة العجز الذي لا يُقدّم في المعنى شيئاً ولا يُؤخّر، إذْ أنّ الموجة الشعريّة والمعنى المُراد قد اكتمل بالصّدر (أنا ابنُ مَنْ بعضُهُ يفوقُ أبا الباحثِ)، أما قوله : (والنجلُ بعضُ مَنْ نَجلَه) فهو حشو مكرر، ومعنى مألوف إذ أنّ الابن بعض أبيه، لكنه أضافه لِبَلْبَلَةِ ذهنِ المستمع، وإدخاله في دائرة التّأويل الناتج عن الغموض المقصود، فلم يفضّل أن يذكر اسم والده أو جده أو احد أقاربه في ديوانه الذي بدا خاليا تماماً من أيّ اسمٍ صريح، علماً منّا أنّ المتنبي يمتلك طاقات شعريّة عالية

(١) المتنبيّ رسالة في الطريق إلى ثقافتنا: محمود محمد شاكر، مطبعة المدنيّ بالقاهرة، ط١، ١٩٨٧م، ص١٣٧.
(٢) م ن : الصفحة نفسها.
(٣) ديوانه: ٢٧٩/٣.

يستطيع فيها أن يرتقي بنسبه وبمهنة والده، وأن يفاخر بهما كما فعل جرير من قبل فقد حدّث صاحب الأغاني: قال((قال اسحق وقال الأصمعي: حدّثني بلال بن جرير أو حدّثتُ عنه : أنّ رجلًا قال لجرير: مَنْ أشعرُ النّاس؟ قال له: قُمْ حتى أُعرّفك الجواب، فأخذ بيده وجاء به إلى أبيه عطيّة وقد أخذ عنزاً له فاعتقلها وجَعَلَ يمُصُّ ضرعها فصاح بهِ: أخرج يا أبتِ، فخرجَ شيخٌ دميمٌ رثُّ الهيئة وقد سالَ لبن العنزِ على لحيته فقال: ألا ترى هذا؟ قال نعم. قال: ألا تعرفه؟ قال: لا. قال: هذا أبي، أفَتدري لِمَ كان يشرب من ضِرع العَنزِ؟ قلت: لا. قال: مخافة أن يُسمعَ صوتُ الحَلبِ فيُطلَبُ مِنه لَبَنٌ، ثُمّ قال: أشعَرُ النّاس مَنْ فاخَرَ بهذا الأب ثمانين شاعراً وقارعهم فغلبهم جميعاً)) (١)، وتلك حال الشعراء يصنعون لأنفسهم تأريخاً ومجداً ونسباً مرموقا، ولنتذكّر بيت الحُطيئة في قومٍ كانوا يخجلون من نَسَبِهم فرفعهم ببيت شعرٍ واحدٍ حتى صاروا يفخرون باسم قبيلتهم إذ قال:

قومٌ هُم الأنفُ والأذنابُ غيرُهمُ   ومَنْ يُسوّي بأنفِ النّاقة الذّنبا(٢)

إنّ ما يقصده الباحث ويريد التركيز عليه هو قدرة المتنبي على التفاخر بأبيه أوجدّه أو قبيلته، ولكنّه أبى ذلك وأختار الصّمت، ، فجعل الاهتمام منصبّا على النّصّ الشّعري الذي عدّه المتنبي والداً وقبيلةً نَسَبَ نفسه إليه في أكثر من مناسبة، ومن ذلك قوله في صباه:

أنا ابن اللـقاءِ أنا ابن السّـخاء   أنا ابنُ الضّرابِ أنا ابن الطّعان

أنا ابن الفيافي أنا ابن القوافي   أنا ابن السروجِ أنا ابن الرّعان(٣)

---

(١) الأغاني: ابو فرج الأصبهاني، علي بن الحسين (ت ٣٥٦ هـ)، مؤسسة جمال للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، مصور عن طبعة دار الكتب، ج٨، ص٤٩.
(٢) ديوان الحُطيئة: شرح أبي سعيد السّكريّ، دار صادر، بيروت، ١٩٩٨م، ص١٧.
(٣) ديوانه: ٢٣٧/٤.

لقد حاول المتنبي التّكتّم على نسبه لأسبابٍ ذكرنا أحدها وجهلنا أكثرها، وهذا التكتّم جعل نسبهُ غامضاً ودفعَ الكثير من الباحثين إلى الشّكّ والتّأويل لأنّه ((كانَ يكتُمُ نَسَبه. فسُئِلَ عن ذلك، فقال: إنّي أنزلُ دائما على قبائل العرب، وأُحبُّ أن لا يعرفونني، خيفة أن يكون لهم في قومي تِرةٌ))(١)، ومن الباحثين من جعله ابن أحد كبار العلويين من زواج سرّيّ (٢)، ومنهم من توصّل إلى أنّ ((مولد المتنبي كان شاذًّا)) (٣)، ومنهم مَنْ جعل اسمه ((أحمد (المتنبي) بن محمد (المهديّ) بن الحسن (العسكريّ) بن علي (الهاديّ) بن محمد (الجواد) بن عليّ (الرّضا) بن موسى (الكاظم) بن جعفر (الصادق) بن محمد (الباقر) بن علي (زين العابدين) بن الحسين بن عليّ بن أبي طالب)) (٤)، ويرى أحد الباحثين أن المتنبي ((موضعٌ للتجنّي من قِبل الذين شوّهوا نَسَبه فجعلوه ابن سِفاحٍ، ومن قِبل الذين حاولوا أن يجدوا له مكانا في شجرة آل البيت، والحقيقة أن الرجل شاعر بارع نابه نابغة)) (٥)، وقد حاول الأستاذ محمود محمّد شاكر معرفة أخبار والدته فقال: ((جَهِدتُ أن أجد لها خبراً واحداً، أو ذكراً في كلامٍ فما وصلت)) (٦).

وقد انعكست كلّ هذه الظّروف الغامضة والمضطربة خاصة في نسبه على شعريّته، فنتجَ تبعاً لها شعرٌ له خصائصٌ وسمات تميّز بها فكان مُعظمه غامضاً ومبهماً، واختار الشاعر مناطق الشّك والقلق ليخوض فيها، كما ظهرت نبرة الحزن والتشاؤم من جرّاء اغتراب النسب ، وكَثُرتْ في أشعاره معاني الحِكم والأمثال، وسوف نفصّل في هذه السّمات والخصائص الشّعريّة في موضعها من البحث.

---

(١) الصبح المنبي: يوسف البديعي، ص٢٠.
(٢) ينظر: المتنبيّ رسالة في الطريق إلى ثقافتنا: محمود محمد شاكر، ص١٧١.
(٣) مع المتنبيّ: طه حسين، دار المعارف بمصر، ط١٣، ص٢٥.
(٤) المتنبيّ يستردّ أباه: عبد الغنيّ الملّاح ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٨٠م، ص١٦٣.
(٥) أبو الطيب المتنبيّ في مصر والعِراقين: د. مصطفى الشكعة، عالم الكتب، ط١، بيروت، ١٩٨٣م، ص٣١.
(٦) المتنبيّ رسالة في الطريق إلى ثقافتنا: محمود محمد شاكر، ص١٦٣.

إنّ تأثير تلك الظّروف التي مرّ بها المتنبي كان واضحاً على شخصيّته ومواقفه ورؤاه وتوزعت وفقًا لما يأتي:

١. الموقف من الإنسان:

لم يتمكّن المتنبي من الانسجام مع النّاس ((فالضّعف البشريّ أقلقهُ ولجوؤه الى المديح أشعرهُ بالمهانة، وكانت حصيلة كل ذلك نقمة متزايدة وأمانٍ غير محققة وكراهية للناس متصاعدة))[1]، فاتّخذ موقفاً سلبيا من الإنسان تعالياً على الجّميع بشعوره أنّه متميّز عنهم تارة، وشكّاً في أخلاقهم وطباعهم وميلهم إلى الشّر تارة أخرى، وقد كان هجومه على جميع البشريّة من خلال أبي البشريّة آدم (عليه السلام) وعلى لسان حصانه في بلاد فارس إذ قال:

يقول بِشِعبِ بوّان حصاني: أَعَنْ هذا يُسارُ إلى الطِّعانِ
أبوكم آدمٌ سَنَّ المعاصيّ وعلّمكم مفارقة الجِنانِ[2]

إنّ شعريّة المتنبيّ قد تجاوزت المحظور حتّى جعلته يخوض في مواضع يصعب التّحدّث عنها والولوج في عوالمها، ومن الجدير بالذّكر أنّ الباحث لم يلمس نَبرةَ الإعتزاز بالحياة إلّا في هذه القصيدة ، فمعظم قصائده تنبذ الحياة وتزهد فيها وفي مغرياتها، وتذكر الطّعان والحرب والموت والنّزال إلا في هذه الأبيات التي بيّنت مدى التغيّر الذي أصاب شعريّته وهو في أواخر أيّامه يتجوّل وسط هذه المدن المُبهرة بجمالها وطبيعتها الخلّابة، ويستمربنظرته السلبية على النفس الإنسانية حتّى يصفها بأنها بؤرة الشّر وأنّ الظلم يكمن فيها، ومن ذلك قوله في هجاء إسحق بن كيغلغ:

الظّلْمُ من شِيَمِ النّفوسِ فإن تجدْ ذا عِفـّةٍ فَلِعـلّةٍ لا يَظْلـمُ[3]

---

(١) الشعر والزمن: جلال الخيّاط، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٥م، ص٤٠.
(٢) ديوانه: ٢٨٦/٤.
(٣) ديوانه: ١٨٦/٤.

إنّ هذه العلاقة ((يسودها التّوتر وترتبط بالخيبة المتكررة فالشّاعر يبحث عن الحبّ ولكنه لا يجده)) (١).

وقد ينتابه الشعور بأنّ الإنسان متآمر مع الزّمن بغية إشعال نيران الفِتن وزعزعة السّلام، ومن ذلك قوله:

وَكَأنّا لم يَرْضَ فينَا برَيْبِ الـ ـدّهْرِ حتى أعَانَهُ مَنْ أعَانَا
كُلّمَا أنْبَتَ الزّمَانُ قَنَاةً رَكّبَ المَرْءُ في القَنَاةِ سِنَانَا(٢)

إنّ الشّاعر يحاول تفعيل هذه الفكرة (النّفس الظالمة) وإطلاقها مخترقاً عنصر الزّمن بإضافة الأداة (كلّما) الدّالّة على الاستمرارية مُعلنًا رؤاه التّي تمخّضت عن تجاربه في الحياة، ثمّ يعلن براءته من النّاس وعدم الرضا عنهم، ويظهر ذلك في قصيدة مدح بها المُغيث بن العجليّ:

ودهرٌ ناسُهُ ناسُ صغارٌ وإن كانت لهمُ جُثَثٌ ضَخَامُ
وما أنا منهمُ بالعيشِ فيهمُ ولكنْ مَعدِن الذهبِ الرّغامُ(٣)

لقد فَضّلَ العُزلة التامّة عن الناس. ويظهر ذلك جليّا في أغلب قصائده وهو ملمحٌ أسلوبيّ خاصّ بالمتنبي وقد ألحّ على تلك العزلة بشكلٍ غريب ومستمر، ويبدو ذلك في قوله من قصيدة يمدح بها محمد بن سيّار بن مكرم التميمي:

أذُمُّ إلى هذا الزمان أُهيلَهُ فأعلمهم فَدْمٌ وأحزمهم وغدُ
وأكرمهم كلبٌ وأبصرُهم عَمٍ وأسهدهُم فَهدٌ وأشجعهم قِردُ(٤)

لقد انهارت ثِقتَهُ بالإنسان وأطلقَ أحكامَهُ التي هي عُصارة تجاربه الذاتية ورصفها شعرًا. قال:

(١) سيفيات المتنبيّ : دراسة نقديّة للاستخدام اللغويّ ، سعاد عبد العزيز المانع، دار عكاظ للطباعة والنشر، جدّة، ط١، ١٩٨١م، ص١٤٠.
(٢) ديوانه: ٢٧٣/٤.
(٣) ديوانه: ١٤٢/٤.
(٤) ديوانه: ٦٥/٢.

خليلُك أنتَ لا مَنْ قُلتَ خِلّي   وإنْ كَثُر التّجمّلُ والكلامُ [١]

وقال:

ومَنْ عرفَ الأيّامَ معرفتي بها   وبالنّاسِ رَوّى رمحَــهُ غيرَ راحـِمِ
فليس بمرحومٍ إذا ظفروا بـــه   ولا في الرّدى الجاري عليهم بآثِمِ[٢]

لقد مزج المتنبي في الأبيات السابقة بين المُتكلم والغائب، ففي قوله : (مَنْ عرفَ الأيامَ) فهو يخاطب الغائِب، ثمّ ينتقل إلى قوله : (معرفتي بِها) ليشير إلى نفسه (المتكلم)، وهذا يعني أنه مطلوب للقتل إنْ ظُفِرَ بِه، ولذلك فهو دائم الذّكر للقتل والموت والحرب والسّيف والرمح ...، ويتوقّع الموت مقتولًا لأنّه لا يريدُ الموت الطبيعي كما يظهر في قوله من قصيدة رثاءٍ لوالدة سيف الدولة:

نُعِــدُّ المشرفيّةُ والعوالــي   وتقتُلُنا المنونُ بـــلا قتــالِ[٣]

وقال أيضًا مُبيّنًا موقفه من الناس:

وَقْتٌ يَضيعُ وَعُمرٌ لَيتَ مُدّتَهُ   في غَيرِ أُمّتِهِ مِنْ سالِفِ الأُمَــمِ
أتَى الزّمَانَ بَنُوهُ فــي شَبيبَتِهِ   فَسَرّهُــمْ وَأتَينَــاهُ عَلى الهَرَمِ[٤]

وقال:

فلَمّا صارَ وُدُّ الناسِ خِبًّا   جَزيتُ على ابتسامٍ بابتسامٍ [٥]

لقد ارتقى المتنبي بنصوصه مُوَظِّفًا إمكاناتِه البلاغية ، فتراهُ يستعمل التّضاد الذي يقابل التفضيل كيّ يوسّع الفجوة المعنوية والدلالية بين الصفات (أعلمهم، فدمٌ أحزمهم، وغدُ ...)، ثمّ يصف في أبيات أخرى الزمن بالشابّ ثم بالشّيخ الهرم، وهذه أفكار خاصّة بالمتنبي لأننا سمعنا عن (الزمن القاسي أو الزمن الرديء...)، ولكن لم

(١) ديوانه: ١٤٣/٤.
(٢) ديوانه: ١٧٦/٤.
(٣) ديوانه: ١٠٣/٣.
(٤) ديوانه : ٢١٧/٤-٢١٨.
(٥) ديوانه: ٢٠٢/٤.

نسمع عن الزمن الشاب أو الهَرِم! وذلك لأن خيال الشاعر كان واسعاً وأفكاره كانت عميقة، وتراه في بيت آخر يصفُ الناسَ ضمنَ قصيدة العتاب مع سيف الدولة بقوله:

فلو خُلِقَ النّاسُ مِن دهرهم لكانوا الظّلامَ وكنتَ النهارا[١]

وعقّبَ ابن جنّيّ قائلًا: ((لو أمكنه أن يقول: لكانوا الظلال وكنت الضياء أو الليل وكنت النهار لكان أحسن في التطبيق، وقال العكبريّ: قلتُ : يمكنه لكانوا اللياليّ والوزن يستقيم)) [٢]، ولكنّ المتنبي كان يعرف الألفاظ المرادفة (الظلال او الليالي أو غيرها) ولكنّه قصدَ لفظة (الظلام) فعلًا، فلفظة (الظّلال) لا تدل على المعنى البَشِع الذي أراده المتنبي للناس ،ذلك لأنّ الظلّ زائل بمجرّد الحركة، او بعد مرور الوقت، وكذلك لفظة (الليالي) التي أرادها العكبريّ لأنها قد يتخلّلها ضوء القمر أو النجوم أو لأنها زائلة بعد شروق الشمس، أو أنها تأتي في الغالب لتدلّ على لحظات السّمَر ودفء المشاعر بين العشاق، إلا أنّ المتنبي حاول الاستغراق في وصف هؤلاء الناس فاختار لفظة (الظلام) كونها خالية من أي شعاع، ولإستمرارها وخلوّها من أي ضوء.

٢. الموقف من الزمن:

لم يتمكّن المتنبي من تحقيق كلّ طموحاته، فلم تتحقق لديه الطمأنينة ولا السلطة التي أعلن عن رغبته فيها في أكثر من مناسبة، وهو أحد الشعراء الذين ((لمْ يأتلفوا مع أحداث زمانهم فظلّتْ نفسُهُ حبيسةً تبحثُ عن منفَذٍ ولا تَجِدُهُ)) [٣]، ولذلك فقد نظر إلى الزمن من نواحٍ متعددة فكان موقفه منه مقسّما على مراحل وكما يأتي:

أ. موقفه من الزمن وهو في مقتبل العمر، إذ كان يعوّل عليه كثيراً ، قال:

---

(١) ديوانه: ١٤٠/٢.
(٢) ديوانه: ١٤٠/٢، الهامش رقم (١٢).
(٣) المفارقة الشعرية (المتنبي أنموذجًا): اطروحة دكتوراه، سناء هادي عباس،باشراف أ.د فائز طه عمر ، كلية الآداب ، جامعة بغداد ، ٢٠٠٦ م ، ص٦٤.

أريدُ من زمني ذا أن يبلّغني ما ليس يبلُغهُ من نفسه الزمنُ [١]

فهو لا يريد أن يُعرضَ عليه شيءٌ إنّما يريد انتزاع الأشياء انتزاعًا.

ب. ولكنّ الزمن لم يعطه ما يريد. فقال:

أعطى الزمانُ فما قبِلتُ عطاءَهُ وأرادَ لِي فَأردتّ أن أتخيَّرا [٢]

جـ. بعدما تعرّض لنكبات الزمن لا زال يحاول ويتحدّى، كما في قوله:

أمِثلــي تأخـذُ النَكباتُ منــــهُ ويجزعُ من مُلاقــاةِ الحِـــمامِ

وَلو برزَ الزمانُ إليّ شخصًا لَخَضَّبَ شَعــرَ مِفرَقِه حُسامي

ومـــا بلغت مشيئتها الليالــي ولا سارت وفي يدها زمامي [٣]

د. موقفه بعد مخاصمة الزمن، كما في قوله:

ما أجدَرَ الأيّامَ واللّيالي بأنْ تقول: ما لهُ ومالي؟ [٤]

هـ. ويبدأ المتنبي موقفاً جديداً وهو هجاء الزمن، إذ قال:

قُبحاً لِوجهِكَ يا زمانُ فإنّهُ وجهٌ لهُ مِن كلِّ قُبحٍ بُرقعُ [٥]

و. ثم يبدأ موقف الانكسار ممزوجاً بالقوة وتعداد نكبات الزمن، قال:

أذاقني زمني بلوى شَرِقتُ بها لو ذاقها لبكى ما عاش وانتحبا [٦]

وقال:

وأحسبُ أنّي لو هويتُ فراقكم لفارقـتهُ والدّهـرُ أخبثُ صاحبِ

فيا ليت ما بيني وبين أحبّتــي من البُعد ما بيني وبين المصائبِ [٧]

وقال أيضًا:

---

(١) ديوانه: ٢٦٨/٤.
(٢) ديوانه: ١٩٠/٢.
(٣) ديوانه: ١٢٢/٤.
(٤) ديوانه: ٢١/٤.
(٥) ديوانه: ١٤/٣.
(٦) ديوانه: ١٧٤/١.
(٧) ديوانه: ١٩٤/١.

رماني الدّهرُ بالأرزاء حتّى   فؤادي فــــي غشاءٍ من نبالِ
فصرتُ إذا أصابتني سهـامٌ   تكسّرت النّصالُ على النّصال(١)

بهذه المعانيّ الجديدة والاستخدامات اللغويّة الخاصة ارتقت شعريّة المتنبي وأظهَرَ شجاعته وقوة تحمّله للمصائب والشّدائد فصار فؤاده في غشاءٍ من نبالٍ، وجاء بصورة شعرية جديدة من خياله حيث يتخيّل نفسه وهو يحارب الدهر، ثم يصف مدى قوته وتحملّه وقد أصابت صدره سهام الأرزاء حتى تكسّرت فوق بعضها.

٣. الموقف من المدينة:

إنّ غموض النسب واضطراب النشأة وعدم الاستقرار ترك في نفس المتنبي موقفاً سلبيا من المدينة، فلم تظهر في شعره صورة المدينة الفاضلة، ولم يشعُر بالحنين تجاه الكوفة ولا بحرارة الاشتياق ولوعة الفراق لملاعبها وأحيائها برغم هجرته وابتعاده عنها منذ شبابه، ولم يذكر أهلَ مدينته- في الغالب- إلّا في نصوص تحمل دلالات الغضب والتّهديد، قال في صباه:

لا تَحسُنُ الوفرةُ حتى تُرى   منشورة الضفرين يوم قتالِ
على فتًى معتقلٍ صِعــــْدةً   يَعُلّها مِن كلّ وافي السّبالِ(٢)

فمنذ صباه توعَّدَ المتنبي كل (وافي السّبال)، وقد طغتْ على لغته الشعريّة ألفاظ القسوة بدلًا من ألفاظ الشّوق والحنين التي كنّا نتوقعها من إنسان هجرَ مدينته أكثر من ستةَ عشرَ سنة، ولكنّه يقول:

لئِن لذّ يومُ الشّامتين بيومها   فقد ولدت منّي لأنفِهم رغما(٣)

(١) ديوانه: ١٠٤/٣.
(٢) ديوانه: ٢٠٥/٣.
(٣) ديوانه: ١٧٢/٤.

وتلك الألفاظ تدلّ على الهوّة العظيمة بينه وبين أبناء مدينته، ثمّ يقول في القصيدة نفسها:

كأنّ بنيهمُ عالمون بأنني جَلوبٌ إليهم من معادنهِ اليُتُما[١]

وحتّى مسألة تسميته بالمتنبي ـ نسبة إلى النبوءة ـ فإنّه يتّهم أهل الكوفة بأنّهم لقّبوه بالمتنبي وألصقوا هذه التّسمية به، لأنّه عندما سُئِلَ عن حقيقة لقبه قال: ((والله، ما تَنبّأتُ قَط، إلّا أنّ أهل الكوفة لقّبوني بذلك لمّا رأوا فِيَّ من شمائل الإصابة في القول ومخايل النجابة في إيراد الحكمة عليهم))[٢].

لقد تأصّلت مشاعرُ القسوة والتّنافر في نفس المتنبي واختزنها عقله ليُنتجها في مطلع قصيدة مدح بها عليَ بن إبراهيم التّنوخيّ إذ قال:

مُلِثَّ القِطرِ أعطشَها ربوعًا وإلّا فاسقِها السّمّ النّقيعا [٣]

وفي هذا المطلع جاء بأسلوبٍ جديدٍ لم يألفه النّقّادُ من قبل، فقد قلب الفكرة المُعتادة بالدعاء للدّيار بالخير ووفرة المطر، وتجاوز المعاني التقليدية المألوفة، وكسرَ أفقَ التوقّع الموروث، ولم يذكر أسماء القُرى وأماكن الطفولة إلا في بعض الأبيات التي تدل على نسيانها أو تناسيها ومثال ذلك قوله:

أمُنسِيَّ السّكونَ وحضرموتا ووالدتـــي، وكِنــدةَ والسَّبيعا[٤]

إنّ مشاعرَ التّعلّق بالدّيار جاءت في شعره تدلّ على ديار الممدوح لغرض المجاملة أو تحقيق غرض المدح، قال يمدح الأمير أبا محمد الحسن بن عبيد الله بن طغج:

ودُسنا بأخفاف المَطيِّ تُرابَها فلا زِلتُ أستشفي بلثمِ المناسِمِ [١]

---

(١) ديوانه: ١٧٢/٤.
(٢) التكملة وشرح الأبيات المشكلة من ديوان أبي الطّيّب المتنبيّ: أبي عليّ الحسين بن عبيد الله الصّقلّي المغربيّ، تح د. أنور أبو سويلم، دار عمّار للطباعة والنشر، عمّان، الأردن، ١٩٨١م، ج١، ص٢٨.
(٣) ديوانه: ٢٥٤/٢.
(٤) ديوانه: ٢٥٩/٢.

كان من الأجدر أن يقول مثلَ هذا البيت، أو يصوّر مثل تلك المشاعر بِحقِّ مدينته (الكوفة) مسقط رأسِه ومنازل أهله وأقاربه وأصدقائه، إلا أنّ شيئًا من ذلك لم يحصل، وقد ظلّ المتنبي محافظاً على موقفه سواء من مدينته (الكوفة) أم غيرها، حيث عُرِفَ عنه عِشقُ البوادي والتّغزّل بالأعرابيات، ومن ذلك قوله في مطلع قصيدة يمدح كافورًا:

مَنِ الجآذِرُ في زيِّ الأعاريبِ حُمرَ الحُلى والمطايا والجلابيبِ [٢]

ثُم يبدأ بوضع موازنة بين بناتِ الحَضر اللواتي يُمثِّلنَ المدينة، وبين بنات البادية اللواتي يُمثِّلنها إذ قال:

ما أوجُه الحَضَرِ المُستَحسَناتُ بــه كأوجُــــهِ البدويـــات الرعابيبِ
حُسنُ الحضارةِ مجلوبٌ بتطــريةٍ وفي البداوةِ حُسنٌ غيرُ مجـلوبِ
أينَ المعيزُ مـــن الأرام ناظـــرةً وغيرَ ناظرةٍ في الحُسنِ والطّيبِ
أفدي ضِباءَ فلاةٍ ما عَرَفـنَ بـــها مضَغ الكلامِ ولا صِبغَ الحَواجيبِ
ولا برَزنَ من الحـمّام ماثِــــلةً أوراكُـــهنّ صقيلات العراقيـــب
ومِن هوى كلِّ من ليستْ مموّهـةً تركتُ لونَ مشيبي غيرَ مخضُوبِ
ومِن هوى الصّدق في قولي وعادتِهِ رغِبتُ عن شَعَرٍ في الرأسِ مكذوبِ[٣]

---

(١) ديوانه: ١٧٥/٤.
(٢) ديوانه: ٢٠٢/١.
(٣) ديوانه: ٢٠٤/١ ـ٢٠٥ .

لقد جمع المتنبي في هذه القصيدة المتضادات المعنويّة ليُثبت جمال الأعرابيات وميله نحو الأشياء الطبيعية غير المصطنعة.

إنّ من غير الممكن عزل ثقافة الإنسان عن نتاجه الفكريّ، فالرّوافد التي ينتهل منها سواء كانت تربويّة، أو علميّة، أو لغويّة ، أو دينيّة تتساوق جميعها مُستَمدَّةً من المواقف والتجارب الشخصيّة وغير الشخصية، لتتحوّل إلى بِنية فكريّة مستقلّة، ورؤية متكاملة ينطلق بها الإنسان، ولِأنّ فروع الثقافة وروافدها كثيرة ومتنوّعة، ولا يمكن حصرها، فلا يزعُمُ الباحثُ هنا الإحاطة التّامّة بكل تفاصيل المؤثِّر الثقافي بقدر ما يحاول توجيه الأضواء على أهمها، وما لها علاقة مباشرة بصياغة شعريّة المتنبي وحداثتها، ومن أبرز المؤثّرات الثقافيّة:

١. القرآن الكريم :

كان القرآن الكريم من أهم الروافد التي انتهل منها المتنبي، فرفدَ شعريتهُ، وطوّر أساليبه، فمنذ النشأة الأولى ومدينة (الكوفة) كانت تعُجّ بعلماء الدين والفقه والشريعة والأدب واللغة، وكونه شاعراً ينشدُ التألّق والرُّقيّ وولوج عوالم الإبداع والتّميّز، فقد كان من الطبيعيّ أن يتوجّه الى أعظم مُعجِزٍ نزل على العرب بأساليبه البيانية الراقية، وأن يستمدّ منه لغة أخرى تضاف الى لغته ليستند الى قواعد رصينه ثمّ ينطلق بعدها، لقد قرأ المتنبي ((القرآن والحديث وخُطبَ الراشدين، وما نُقلَ الى العربيّة من أقوال فلاسفة اليونان والهند والفرس وحِكم عُقلاء الشّعراء))[١]، وديوانه حافل بألفاظ وتراكيب القرآن الكريم، ومعاني الأحاديث الشّريفة، وبعض القصص التي تناولت الأنبياء والرّسل والأمم الغابرة، وانظر إليه كيف يرتقي بشعريته من خِلال استحضار موقفٍ أو قصّةٍ ذكرها القرآن. قال:

كأنّ كــلّ سؤالٍ فــي مسامعهِ   قميصُ يوسفَ في أجفانِ يعقوبِ[٢]

(١) في الأدب العباسي: محمد مهدي البصير، مطبعة السّعدي، بغداد، ط٢، ١٩٥٥م، ص٣٨٤.
(٢) ديوانه: ٢٠٧/١.

وقد استمدّ هذه الصورة من قوله تعالى: ((**إذهبوا بقميصي هذا فألقوه على وجه أبي يأتِ بصيرا وأتوني باهلكم أجمعين**))(١).

لو حاولنا تفكيك الصورة التي رسمها الشّاعر لأصبحنا أمام لقطتين هما:

اللقطة الأولى: أمير يبتهج في لحظة الكرم والعطاء.

اللقطة الثانية: يعقوب (عليه السلام) يُردُّ إليه بصرُهُ بعدما جاؤوا له بقميص يوسف (عليه السلام).

إنّ المسافة التخيّلية بين الصورتين بعيدة جدًّا، إلّا أنّ المتنبي بابتعاده عن المُتشابه وتقريبه اللامتجانس والمتباعد بصلاتٍ بعيدة، يخلُقُ الشعرية ويجعل المستمع يتفاعل بذاكرته وخياله من أجل إنتاج النّص الشعري والارتقاء به، وهذا هو سرّ نجاح المتنبي الذي يتركُ مجالًا ومسافةً يتحرّك فيها النص بين المُنتج والمُتلقّي، ولا يستحوذ على نسيج النص بالكامل، وإنّ الشواهد الشعرية التي تدل على توظيفه بعض القصص القرآنية في شعره كثيرة، نذكر منها قوله:

ملاعِبُ جنّةٍ لو سار فيها سُليمانٌ لسارَ بترجمان(٢)

وكذلك توظيف قصص المسيح (عليه السلام) وصالح (عليه السلام) لتفعيل وتعميق فكرة الاغتراب وعدم التجانس التي يعيشها المتنبي وسط قومه، ويظهر ذلك في قوله:

ما مقامي بأرض نخلة إلّا كمقام المسيحِ بين اليهودِ(٣)

وقوله:

أنا في أمّة تداركها اللـه غريبٌ كصالحٍ في ثمُودِ(٤)

ويظهر من الشّواهد الشّعرية السابقة أن المتنبي قد قرأ القرآن الكريم وتأثّر بأساليبه، بطريقة شاعر لا عابد، حيث سخّر الأساليب القرآنية التي أذهلت العقل

(١) سورة يوسف: الآية٩٣.

(٢) ديوانه: ٤/٢٨٣.

(٣) ديوانه: ٢/٣١.

(٤) ديوانه: ٢/٣٤.

العربي وأوقفته أمامها عاجزًا عن أن يأتي بمثله، ولمعرفتنا الأكيدة بشخصيّة المتنبي القويّة، وطُموحاته السامية، وتصميمه وهمّته وعزمه في أن يرتقي القمّة، فإنّنا على يقين أنّه وقف أمام القرآن وقفة طويلة ليُحاول إعجاز أهل اللغة والأدب.

٢. الكوفة:

تُعدّ مدينة الكوفة (موطن نشأة الشاعر) من أهم المؤثّرات التربويّة واللغويّة والثقافيّة التي تركت أثرها في شعرالمتنبي، فقد نشأ في وسطٍ دينيّ علويّ، وألحقهُ والدهُ بإحدى المدارس العلويّة ((وبذلك اتصل مباشرة بتعاليم الشّيعة)) (١)، وفيها تعلّم اللغة العربيّة والأدب وعلوماً أخرى، ويمكن القول ((أنّ وجود مثل هذه المدارس أو الكتاتيب يتّفق إلى حدّ كبير مع طبيعة الحياة الاجتماعية والحياة المذهبيّة للكوفة)) (٢) التي كانت مزدهرة بعلوم الدين واللغة، وكانت مناراً للعلم، نشأت فيها إحدى أهم المدارس اللغويّة والنّحويّة في العربيّة، والتقى فيها المتنبيّ بأعلام اللغة ((كابن خالويه، وأبي الطّيب اللغويّ، وأبي عليّ الفارسيّ، وأبي الفتح بن جنيّ، وعليّ بن حمزة البصريّ))(٣) وغير هؤلاء ممن كان له الدّور الكبير في ترسيخ قواعد اللغة العربية. وقد ((كان للاستقرار في البلدان المفتوحة أو التي أُسّست إبّان حركة الفتح، كالبصرة والكوفة، دور حاسم ـ تقريباً ـ في خلق الحساسيّة الشعريّة الجديدة)) (٤) ولذلك فقد نهل المتنبي من المذهب النحويّ الكوفيّ وانتشر في ديوانه ولغته، وقد ((وُصِفَ الاتجاه الكوفيّ في بغداد بالمُكابرة))(٥)، ولعلّ ذلك يُفسّر أسلوب الشاعر الذي يميل نحو الغرور والتّكبّر، ومن الأبيات التي طغى عليها المذهب الكوفيّ قوله:

---

(١) الفن ومذاهبه في الشعر العربيّ: د. شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط٦، ص٣٠٣.
(٢) ثقافة المتنبيّ وأثرها في شعره: هدى الأرناؤوطي: منشورات وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٧٧م، ص٢٣.
(٣) م ن : ص٥٦.
(٤) الثابت والمتحول، تأصيل الأصول: أدونيس، دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٨٢م، ج٢، ص١٠٤.
(٥) م ن : ص٥٦.

أَبعِد بَعِدتَ بياضًا لا بياض لهُ لأنتَ أسودُ في عيني من الظُّلَمِ(١)

لقد صاغ المتنبي أفعلَ التفضيل من اللون (أسود) وقد ((حكى الفرّاء عن حميد بن الأرقط قوله: سمعتُ العرب تقول: ما أسود شَعرَهُ))(٢)، ومثال ذلك قوله أيضًا:

وَاحرّ قلباه ممّـــن قلبهُ شَبِمُ ومَن بجسمي وحالي عنده سقمُ(٣)

وقد كان أصل اللفظة (وآحرّ قلبي) ويفترض أن تتحوّل إلى (وآحرّ قَلبياه) إلا أن الشاعر أبدَلَ الياءَ ألفًا طلبًا للخفّة، واستجلب هاء السّكت وأثبتها في الوصل كما تُثبت في الوقف، وحرّك الهاء لسكونها وسكون الألف قبلها، وقد ((أجاز الفرّاء وغيره إلحاق الهاء في الوصل))(٤)، ومن الأمثلة الأخرى على أسلوبه ومذهبه الكوفيّ قوله:

وحمدانُ حمدونٌ وحمدونُ حارثٌ وحارثُ لقمانٌ ولقمانُ راشد (٥)

وقد ((ترك صرف حمدون وحارث ضرورةً، وقد أجازه الكوفيّون ونحن نأباهُ))(٦).

لقد سار المتنبي على الطريقة النحويّة الكوفيّة ((فالشاعر كما وصفه بعضُهم كوفيّ المولد، كوفيّ النشأة))(٧)، وقد إتّبعَ أغلب خصائصهم النحويّة وأساليبهم اللغويّة ((ويُمكن إيجاز الخصائص النحوية لمدرسة الكوفة كما يلي: الأخذ بكل ما جاء عن العرب، واعتباره أساسًا يجوز القياس عليه، حتّى لو كان شاذًّا. يقول السّيوطيّ: ((مذهب الكوفيين القياس على الشّاذ)) (الاقتراح، ص١٠٢)، ويقول عنهم أنّهم كانوا ((

(١) ديوانه : ١١٣/٤.
(٢) ثقافة المتنبيّ وأثرها في شعره: هدى الأرناؤوطي، ص ٧٢-٧٣.
(٣) ديوانه : ٦١/٤.
(٤) الوساطة بين المتنبيّ وخصومه: للقاضي عليّ بن عبد العزيز الجرجانيّ، شرح وتحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاويّ، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط١، ٢٠٠٦م، ص٣٨٣.
(٥) ديوانه : ٢٨٠/١.
(٦) الفَسْر: أو شرح ديوان أبي الطّيب المتنبيّ لابن جنّي، تح وشرح د. صفاء خلّوصيّ، مطبعة الشّعب، بغداد، ١٩٧٨م، ج٢، ص٢٤٨.
(٧) ثقافة المتنبيّ وأثرها في شعره: هدى الأرناؤوطي، ص٧٢.

إذا سمعوا لفظًا في شعرٍ أو نادرَ كلامٍ جعلوه بابًا أو فصلًا)) (همع الهوامع، للسيوطي:٤٥/١). ويقول الأندلسيّ : ((لو سمعوا بيتًا واحدًا فيه جواز شيءٍ مخالفٍ للأصول جعلوه أصلًا وبوّبوا عليه)) (الاقتراح، ص١٠٠)، ويصف الكسائيّ بأنّهُ ((كان يسمع الشّاذ الذي لا يجوز إلّا في الضّرورة فيجعلُهُ أصلًا ويقيس عليه)) (بغية الإيضاح، ص٣٣٦، ومعجم الأدباء: ١٩٠/٥))[١].

إنّ إتباعه لهذه المدرسة يفسّر تعرّضه للنقد والاستغراب وكثرة التأويل والمجادلة من قِبل النّقاد واللغويين.

وقد وفّر له التحاقه بالمدارس العلويّة بيئة دينية شيعية نهل منها وتعلّم أصولها وانتقلت أغلب مبادئها إلى نفسه فسيطر عليه الشعور بالفخر والاعتداد بالنفس اعتدادا مفرطًا، وتسامي الذات حتى رآي الجميع صغارًا في عينه ((فسلك مسلك التّعالي والتّحدي والمفاخرة))[٢] إيمانًا منهُ بِنفسه وبقضيّته وبشعره.

وتراه في أغلب قصائده يَصِفُ نفسه بالسّمو بطريقة مبالغ فيها كقوله:

أمِط عنكَ تشبيهي بِما وكأنّه　　　فما أحدٌ فوقي وما أحدٌ مِثلي[٣]

إنّ شحنة التقديس التي أفرغها الشاعر في البيت السابق (ما أحدٌ فوقي ولا أحدٌ مثلي) تسرّبت إلى نفسه من المذهب الشِيعيّ في تقديسه للأئمة والأولياء، وظهرت في لغته الشعرية وهو يتحدّث عن نفسه أو عن ممدوحه.

أضف إلى كل تلك المؤثرات حِدّة ذكائه وسرعة حِفظِهِ التي عُرِفَ بهما، فقد أقبلَ بشغفٍ ((على مُختلف الثقافات في عصرهِ يَعُبُّ منها وينهلُ من ينابيعها)) [٤]، وقد شهِدَ

(١) الثابت والمتحول: أدونيس،ص١٦٥-١٦٦.
(٢) المتنبيّ يسترد أباه: عبد الغني الملاح، ص٢٧.
(٣) ديوانه : ١١٣/٤.
(٤) لغة الحبّ في شعر المتنبيّ: د. عبد الفتّاح صالح نافع، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمّان، ط١، ١٩٨٣م، ص٢٣.

له جاره أبو الحسن (محمد بن يحيى العلويّ) بقوله: ((كان أبو الطيّب وهو صبيّ ينزل في جواري بالكوفة، وكان مُحبّاً للعلم والأدب، فصَحِبَ الأعرابَ في البادية، وجاءنا بعد سنين بدويّاً قُحاً، وكان تعلّم الكتابة والقراءةَ فلزِمَ أهل العلم والأدب، وأكثَرَ من مُلازمةِ الورّاقين فكان علمُهُ من دفاترهم)) (١)، ويتّضح من ذلك أنّ التدريس والتهذيب قد اجتمعا مع الفِطرةِ والمَلَكةِ ليُكوّنا صبيًّا متعلّماً ومُحباً للاطلاع يمتلك حافظة قويّة أكّدها البديعيّ نقلًا عن ورّاقٍ بأنّه قال: ((ما كانَ أحفظُ من ابن عيدان قط)) (٢)، وتوفّرت له بيئة متحضّرة تحتضن العلم والعلماء والأدب والأدباء، أثّرت جميعها في شعريته.

٣. الموروث الشعريّ:

لقد تفاعل المتنبي مع الموروث الشعري القديم، ((فالإرتداد إلى الماضي، أوإستحضاره، من أكثر الأمور فعالية في عملية الإبداع)) (٣)، إلّا أنّ أغلبَ كتب الأدب والنقد قد تكلّمت عن ذلك التفاعل، وعدّه بعضُهم مما يقع في باب السّرقات واستغرقوا معظم كتبهم،ودرسوا فيها تأثّره بالشّعراء وتتبعوا صُورهُ وألفاظه ومعانيه بشكل مفصّل، مثلما فعل القاضي الجرجاني في كتابه ((الوساطة)) حيث استغرق فصل (سرقات المتنبي) معظم ذلك الكتاب(٤)، وقد ذكر فيه الجرجانيّ أسماء شعراءٍ أخذ منهم المتنبي أحصاهم الباحث فكان عددهم (٢٢٧) شاعرًا، وهذا إنّما يؤكد حقيقتين: الأولى : أنّ المتنبي تمكّن من تحريك علماء اللغة ونقّاد الأدب، ففريق يناصره ويُظهِرُ قوة شاعريّته، وفريق يتهجّم عليه ويتتبّع سقطاته بيتاً بيتاً، وآخرون يأتون بالوساطات ليواءموا بين الفِرَقِ، فتحوّل عصره إلى عصر حراك نقديّ لم تشهده العصور قبله. أما الثانية: فهي أن جُلّ الذين درسوه وفصّلوا القول في ردّ أبياته الى منابعها حاولوا بذلك

(١) الصبح المُنبي: يوسف البديعي، ص٢٠.
(٢) م ن : الصفحة نفسها.
(٣) قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني: د. محمد عبد المطلب، مطابع المكتب المصري الحديث، القاهرة، ط١، ١٩٩٥م، ص١٤٢.
(٤) ينظر: الوساطة بين المتنبيّ وخصومه للقاضيّ الجرجانيّ، ص١٨٦-٣٤١ .

التقليل من شأنه وهم أنفسهم أثبتوا عنايته الفائقة بالموروث الشّعري، حيث حوّل ذاكرته إلى منجم شعريّ يُثري مَلَكته وكان فصل السرقات ((شاهدًا على سعة الإطلاع، وفضـــيلة الصبر على انتقاء المعاني والتقاطها من أشعار المتقدمين ـ إن كان قد فعل ذلك عمدًا)) (١).

إنّ ذاكرة المتنبيّ كانت قويّة وكان سريع الحفظ ((متتبعاً للكتب يقرؤها ويحققها ويحفظها، من كتب الشعر والأدب والدين والفلسفة والكلام وغيرها من علوم عصره)) (٢). ولكنّه كان عليه أن يُخْضِع ذاكرته لعمليات مُنظّمة لتكوين موروث شعريّ متعدد المصادر، ثمّ محاولة هضمه لإعادة إنتاجه بطريقة مختلفة مادام ((ليس لأحّدٍ من أصناف القائلين غنًى عن تناول المعاني ممّن تقدّمهم والصّبّ على قوالب من سبقهم)) (٣)، وسوف نذكر بعض الأبيات التي ظهر فيها تأثّر المتنبي بالشعراء القدامى: ((حسّان:

إذا قال لم يترك مقالًا لقائلٍ بمُلتقطاتٍ لا ترى بينها فضلا

أبو الطيّب:

إذا صلتُ لم أترك مَصالًا لفاتِكٍ وإن قلتُ لم أترك مقالا لعالِمِ

الطرميّ في رطازاته:

ورأسي مرفوعٌ لنجمٍ كأنّما قفاي إلى صُلبيّ بخيطٍ مُخيّطِ

فتبعه بعضُ الرطّازين:

ورأسي مرفوع إليه كأنّما برأسي مسمارٌ إلى النجمِ مُوتدُ

أبو الطيّب ـ وهو من فرائده:

---

(١) أبو الطّيب المتنبيّ حياته وخُلقه وشعره وأسلوبه: محمد كمال حلمي بك، دار سعد الدين، ط٥، ٢٠١٠م، ص ٢١٢.

(٢) المتنبيّ رسالة في الطريق إلينا: محمود محمد شاكر، ص١٨٧.

(٣) كتاب الصناعتين: أبي هلال العسكريّ، تح علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المطبعة العصريّة، صيدا ـ بيروت، ٢٠٠٦م ، ص١٧٧.

بعيدةُ ما بـين الجُفونِ كأنّـما عَقدتُم أعالي كُلَّ هُدبٍ بحاجبِ[١]

وقريبٌ منه قول بشار بن برد:

كأنّ جُفونها عنها قِصارُ)) [٢].

لقد كانت الرّابطة قوية بين المتنبي وبين مَن سبقه من الشّعراء ((ولا يخلو أي شعر عظيم في أدب أية أمةٍ من الأُمم من هذه الرّابطة الّتي تشدُ الشّاعرَ إلى أجداده الشّعراء))[٣]، فلم يغفل المتنبي أهميّة شعرَ الأجدادِ لأنّه يستمدُ منهُ المعانيّ والصّور، ثمَ يقوم بتوليد الجديد ليستقلّ بشخصيّته الشّعرية عنهم، وإنّ هذه الاتهامات التي تعرّض لها هي ((أحدى نقاط قوّته لا ضعفه كما خُيِّلَ للذين اتّهموه بالسرقة أو السّطو على شعر غيره))[٤]، وإنّ ((كلّ نصٍ أدبي هو حالة انبثاق عمّا سبقه من نصوص تماثِلُهُ في جنسه الأدبي))[٥].

٤. البادية والتّأثُّر اللغويّ:

لقد تنقّل المتنبي في الصّحراء كثيرًا، فمنذُ صباهُ سافرَ إلى بادية السّماوة ليتعلم أصول الفصاحة والبلاغة، وتهذيب الأخلاق واكتساب صفات الرجولة والفروسية، وبقي برغم ولادته في الحضر إلّا أنّه ((لم يُخفّف من أثار بداوة في السّلوك والزّي والخُلُق والكلام صحبت المتنبي حياته كلها)) [٦]، ومن الصّحراء استمدّ المتنبي صفات القوة والعزيمة والإصرار والتّحدي التي امتاز بها، وتوهّجت في ديوانه ألفاظًا اقتبسها من تلك الصحراء، وكانت ألفاظًا وعِرةً وغريبة وظّفها في لغته الشعرية وبثّ فيها الروح.

---

(١) ديوانه: ١٩٤/١.

(٢) الوساطة: الجرجاني، ص ٣١٩.

(٣) دير الملاك: د. محسن إطيمش، دار رشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٢م، ص١٨٧.

(٤) الاصالة في شعر أبي الطيب المتنبيّ: د. نوري جعفر، مطبعة الزهراء، بغداد، ١٩٧٦م، ص١٤٤.

(٥) الخطيئة والتكفير من البنيوية الى التشريحية (دراسة وتطبيق): د. عبد الله الغذامي، الدار البيضاء، المغرب، ط٦م، ٢٠٠٦م، ص١٢.

(٦) المتنبيّ كأنك تراه: د. محسن غيّاض عجيل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٨م، ص٢١.

إنّ عربية اللغة التي يبحث عنها في الصحراء ((ليست إذن ـ وبشكل دائم ـ درباً ضيّقةً ينحشر بها المتمسّكون بلغة بائدة، فقد يمكن أن يكون مستودعاً كبير السّعة مفتوحاً للشعراء الباحثين عن الاكتشاف والخَلق))(١)، والمتنبي كان يطارد اللفظة الغريبة، ويحاول اكتشاف طاقاتها وأبعادها الدلالية، فيبثُّ فيها الروح، ومثال ذلك قوله مادحًا أبا أيّوب أحمد بن عمران:

غَلَت الذي حَسِبَ العُشور بأيةٍ   ترتيلُكَ السوراتِ من آياتها(٢)

إنّ لفظة (غَلَتِ) التي تستعمل في الحساب، تقابلها لفظة (غَلطِ) التي تستعمل في الكلام، والمتنبي ((كان يُحبّ الإغراب، لِيُعلم الناس أنّه لغويّ))(٣). وقال أيضًا:

بياض وجههِ يُريكَ الشمسَ حالكةً   ودرُّ لفظٍ يُريكَ الدّرَّ مَخْشَلَبا(٤)

إنّ لفظة (مَخشلب) التي استعملها المتنبي ((هي كلمة نبطيّة)) (٥) دلّت على ثقافة ثقافة واسعة للشاعر، وقدرة فائقة على حفظ الألفاظ الغريبة وتوظيفها في شعره، ليرفع درجة غرابته ويصدم ذهن نقاده ((قالوا ((مخشلبًا)) ليس من كلام العرب. فقال أبو الطيّب: هي كلمة عربيّة فصيحة، وقد ذكرها العجاج))(٦)، ومن أمثلة ذلك قوله أيضًا:

جَفَختْ وهم لا يجفخون بها بِهم   شِيَمٌ على الحَسبِ الأغرِّ دلائِلُ(٧)

لقد أخذ المتنبي من البيئة الصحراوية من خلال أسفاره واختلاطه بالأعراب ألفاظًا ليبعث فيها الروح من جديد إيماناً منه بضرورة التّجديد وأهميّة التّحديث، فقد كان للبادية ((دور بارز في هذه الثقافة، فقد هيأت له منبعاً صافياً استقى منه فَقويت سليقته

---

(١) المتنبيّ شاعر عربي: مقال أندريه مايكل، ترجمة خليل الخوري، مجلة الأقلام، ع٤-٧، ك٢- نيسان، ١٩٧٨م، ص٦٣.
(٢) ديوانه: ٢٤٨/١.
(٣) الفَسرْ: إبن جنّي، ص١٠٥.
(٤) ديوانه:١٦٩/١.
(٥) ديوانه:١٧٠/١.
(٦) الوساطة: الجرجاني، ص ٣٨١.
(٧) ديوانه: ٢٧٣/٣.

اللغويّة، وأثرى حصيلته من المفردات والأساليب)) [(١)]، وبدأ ينتقي لغات غير معروفة ليثبت جدارته كما في قوله:

إيما لإبقاءٍ على فضله   إيما لِتسليمٍ إلى ربّهِ [(٢)]

جاء بـ (إيما) التي هي لغة في (إمّا) وذلك لأنّه كان يصبو إلى الجديد ((وقد كان له أن يقول (إمّا) وهي أحسنُ وأعذبُ، وفي أسماع الناس أعرَف، فتركها وأخذَ (إيما) ليُريهم أنّه صاحبُ لغة))[(٣)].

لقد برع المتنبي في اللغة وأصولها وقواعدها، وكان ((من المكثرين من نقل اللغة والمطّلعين على غريبها وحواشيها ... حتى قيل له يوماً: كم لنا من الجُموعِ على وزن (فِعلى)!؟ فقال المتنبي في الحال: (ظِرْبى وحِجْلى). قال الشيخ أبو عليّ: فطالعتُ كتبَ اللغة ثلاث ليالٍ على أن أجد لهذين الجمعين ثالثاً فلم أجد))[(٤)]، وهذا ما جعل لغته تبدو غريبة أحيانًا مما اضطرّه إلى وضع الشّروح تحت أبياته ووضع المرادفات لألفاظه وكانت ((ثقافته المتعددة وجولاته في البلاد سببلًا إلى تعدد ألوان شعره)) [(٥)]، وكذلك كان للصحراء والتعرّض لأجوائها الأثر الكبير في شعوره باللامحدود وباللانهائي، حيث كان يشعُر بانفتاح الصّحراء وحريتها في لحظة جلوسه في مجالس الأمراء وقيودهم. قال معاتبًا سيف الدولة:

أنا الذي نظرَ الأعمى إلى أدبي   وأسمعتْ كلماتي مَنْ به صَمَمُ
أنامُ ملءَ جُفوني عن شواردها   ويسهَرُ الخلقُ جرّاها ويختصموا
وجاهلٌ مَدَّهُ في جهلهِ ضَحِكي   حتّى أرتهُ يدٌ فرّاسةٌ وفَمُ

---

(١) ثقافة المتنبيّ: وأثرها في شعره: هدى الأرناؤوطي، ص ٥٥.
(٢) ديوانه: ٢٣٨/١.
(٣) الفسر: ابن جنّي، ص١٠٥.
(٤) تنبيه الأديب على ما في شعر أبي الطيّب من الحسن والمَعيب: باكثير الحضرمي، ص٥٣..
(٥) نوابغ الفكر العربيّ: د. زكي المحاسنيّ، ص٤٤.

إذا نظرتَ نُيوبَ الليثِ بـارزةً　　فـلا تَظُنَنَّ أنّ الليـــثَ يبتســـمُ(١)

إنّ مثل هذه الأبيات التي غالبًا ما يُنشِدها المتنبي في حضرة الملوك والأمراء توحي بعدّة احتمالات: فأمّا أن تكون شخصية الأمير ضعيفة ويكون غير قادر على ضبط مجلسه، وهذا الاحتمال بعيد لأنّ جميع الأمراء الذين أنشدهم المتنبي شعره كانوا أقوياء وأصحاب لغة وأدب، وإمّا أن يكون الشّاعر جريئاً حدّ الجنون وهذا الاحتمال وارد في شخص كشخص المتنبي، وإمّا أن يكون الشاعر لحظةَ إلقائه القصيدة قد نقل نفسه ومشاعره وخياله إلى مكان آخر غير المجلس، وشعرَ أنّه في الصحراء التي تمدّه بالقوة والجرأة والحريّة التّامة، والباحث يرشح الاحتمال الأخير لأنّ المتنبي قضـــــى أغلب أوقاته وهو يتنقّل فيها، ويدّعي معرفته بتفاصيلها وصَحِبتهُ وحوشُها. قال:

صَحِبتُ في الفلواتِ الوَحشَ مُنفرِدًا　　حتّى تعجّبَ منّي القورُ والأكَمُ(٢)

لقد تمثّل ((أبو الطيّب في بعض ما سميناه مديحاً مغامرة الواقف على الحافّة ويتباهى بالزلل لا يخافه، بل يعابثهُ معابثة المُتصدّي الجسور الذي لا يملك إلّا الفزع))(٣).

ومن الآثار الأخرى للصحراء على نتاج الشعراء ظاهرة التّكرار بما لها من موسيقى ((ذات نغمة واحدة متكررة، وموسيقى عابسة قاسية، رهيبة عظيمة، فلا عجب أن ترى أهلها قد استولى عليهم نوع من انقباض النّفس أو الكآبة أو الوجد))(٤)، وهذه المشاعر قد سيطرت على المتنبي، فظهر شعرُهُ شجيّاً كئيباً يحمل هموم العالم وتظهر فيه آثار الصدمة من الناس والمجتمع، ومثال ذلك قوله:

إذا ما تأمّــلتَ الزمان وصرفـــــهُ　　تيقّنتَ أنّ الموتَ ضربٌ من القتلِ

---

(١) ديوانه: ٦٤/٤.
(٢) ديوانه: ١٦٥/٤.
(٣) النقد نحو نظرية ثانية: د. مصطفى ناصف، عالم المعرفة، مارس، ٢٠٠٠م، ص١١٣.
(٤) الأسس الجمالية في النقد العربي: د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، ١٩٩٢م، ص٢٥.

هل الولدُ المحبوبُ إلاّ تَعِـلّة ... وهل خلوة الحسناء إلا أذى البعلِ
وقد ذقتُ حلواء البنين على الصبا ... فلا تحسبنّي قلتُ ما قلتُ عن جهلِ
وما تسعُ الأزمانُ علمي بأمرها ... ولا تحسن الأيام تكتب ما أملي
وما الدهرُ أهلٌ أن تؤمَّلَ عنده ... حياةٌ وأن يشتاق فيه إلى النسلِ[(١)]

إنّ تكرار فكرة الزّمن الغادر طغت على شعرِ المتنبي، ولوّنت شعره بلون الحُزن والتشاؤم الذي تكّرر في شعره في أكثر من مناسبة، ويبدو أنّ جميع ما شاهدهُ المتنبي ((وانطبعَ في نفسهِ من تجارب أسفارهِ قد أفصحَ عنهُ بصدقٍ وحرارة عاطفته وقوة شخصيّته))[(٢)].

٥. الأفكار القرمطيّة:

إنّ طموح المتنبي الجامح، وحبّه الشّديد للاطلاع ، ومحاولة الإجابة على عشرات الأسئلة التي كانت تدور في خلده، جعلهُ يصطدم بالمذاهب والتيارات الإسلاميّة المُتباينة التي كانت منتشرة في البلاد الإسلامية وقتذاك وكانت ((الكوفة في تلك الأيام التي وُلِدَ فيها المتنبي لا تقرُّ على قرار، ولا تنقطع منها الفِتن))[(٣)]، وكان من بين تلك المذاهب (مذهب القرامطة)، الذين اتّصل بهم المُتنبي في صباه، فقد كان في مدينة الكوفة ((حين تعرّضت لهجمات القرامطة، وقضى سنين في بادية السماوة حيث وجدت القرمطيّة صدى لآرائها بين قبائل البادية، التي كانت بعيدة عن الاتجاه الديني الرسميّ للخلافة، وقد اضطلعت قبيلة (كَلب) التي ثبتَ اتصال الشاعر بها بجهد بارز في الدعوة القرمطيّة))[(٤)]، وقد ظهرت بعض آثار ذلك المذهب في ألفاظ المتنبي ومنها قوله:

---

(١) ديوانه: ٣/١٣٠-١٣١.
(٢) الطبيعة عند المتنبيّ: د. عبد الله الطيب، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٧م، ص٢٧.
(٣) مطالعات في الكتب والحياة: عبّاس محمود العقّاد، دار المعارف، ط٤، ١٩٨٧م، ص١٢٢.
(٤) ثقافة المتنبيّ وأثرها في شعره: هدى الأرناؤوطي، ص١٤٧.

يــا أيها الملك المصفّى جوهرًا — من ذات ذي الملكوت أسمى من سما
نــورٌ تظـــــاهرَ فيكَ لاهوتيةً — فتكــادُ تعلـمُ علــم مـــا لـــن يعلـما
ويـــــهمُّ فيك إذا نطقت فصـاحة — مـــن كـلّ عضــو منك أن يتكلّـــما
أنا مُبصـــرٌ وأظنّ أنّي نائـــم — مَنْ كـــان يَحلمُ بالإلـــه فأحلـــما[١]

إنّ تفخيم الممدوح والمُبالغة المُفرطة في وصفه حدّ العلم بالغيب، وحشد الأبيات بألفاظ مثل (المصفّى جوهرا، ذا الملكوت، أسمى من سما، لاهوتيّة) هي التي دفعت النّقاد إلى القول بقرمطيته واعتباره مقتدياً بأفكارهم في نظرتهم للأئمة، إنّ ((هذا الشعر شعرُ صبيٍّ لم يكن بعيدًا كلّ البعد عن أمور القرامطة وأخبارهم)) [٢]، وقد أثّرت الأفكار القرمطية في شخصيّته إذ ترفَّعَ ولم يتغزّل بالغلمان، ولم يصف جمال الجسد الإنسانيّ واستعمل ألفاظهم مثل (قدَّسَ اللهُ روحَهُ، والفلكُ الدوّار، وكذلك الثقلان) في قصيدة يمدح بها كافور، إذ قال:

فمالكَ تختارُ القِسيَّ وإنّما — عن السّعدِ يرمي دونكَ الثّقلانِ[٣]

وكذلك تُوجد في الديوان كلمات أخرى مثل المهديّ، والقائم، والخلق[٤].

٦. مذهب التّصوف:

لقد ظهرت آثار النّزعة الصوفيّة بشكل واضح على شعر المتنبي، ولعـــلّ ((الصّوفيّة من أبرز الجماعات التي تحدّثَ المؤرخون والنّقاد عن أثرها في شعر المتنبي)) [٥]، فقد اقتبس بعض مصطلحاتهم، واستعمل الرّمز لأن اللغة لا تستطيع ان تستوعب كلّ المعانيّ، وأكثرَ من الأدوات والحروف المُتعاقبة وأسماء الإشارة حتّى

---

(١) ديوانه: ١٠٩/٤-١١٠.
(٢) مع المتنبيّ: طه حسين، ص٣٦.
(٣) ديوانه: ٢٧٨/٤.
(٤) ينظر: الفن ومذاهبه في الشعر العربيّ: د. شوقي ضيف، ص٣١٢.
(٥) ثقافة المتنبيّ وأثرها في شعره: هدى الأرناؤوطي،ص١٧٤.

أدّى ذلك إلى غموض في أفكاره انعكس على ذهن السامع فأدّى إلى التشويش وعدم الفهم.

وكان ((قد صحِبَ المتصوّفة بالشام، وكان عند رئيس منهم بالسّاحل))(١)، وقد التقتْ أفكاره بأفكارهم، ووجد في كثير من أساليبهم ضالّتهُ التي يبحثُ عنها فتجلّت في شعره، ومن أهمها:

أ. **الإكثار من أسماء الإشارة:** وبرز ذلك بشكل يؤدي إلى الاستغراب، ((وهو أكثرُ الشّعراء استعمالا لـ (ذا) التي هي للإشارة))(٢)، وقد قال الشاعر في قصيدة يمدح بها أبا عليٍ هارون بن عبد العزيز الأوراجيّ الكاتب وكان يذهب إلى التصوّف:

لو لم تكنْ من ذا الورى اللّذْ منكَ هوْ عَقِمَتْ بِمـولِدِ نسْلِها حـــوّاءُ(٣)

وقد جمع في هذا البيت بين الألفاظ الصوفيّة (الإكثار من أسماء الإشارة والأدوات) وبين المعاني الصوفيّة (بمحاولته جمع الورى كلهم في شخص الممدوح ـ اللّذ منكَ هوْ) ومنها أيضًا قوله:

يُعلّلنا هذا الزّمــانُ بذا الوعـدِ ويخدعُ عمّا في يديهِ من النّقدِ(٤)

ب. الإكثار من استعمال حروف النداء، ومن ذلك قوله:

هذي برزتِ لنا فَهجمتِ رَسيسا ثُمّ انثنيتِ ومــا شفيتِ نَسيــسا (٥)

وقوله أيضا:

إذا عَذلوا فيها أجبتُ بأنّـــــــــهُ حُبيِّبتا قلبًا فؤادًا هيا جُملُ(٦)

---

(١) الفَسْر: ابن جنيّ، ص٣٠٣.
(٢) الوساطة:الجرجاني، ص٨٨.
(٣) ديوانه: ٩٨/١.
(٤) ديوانه: ١٢٠/٢.
(٥) ديوانه: ٢١٢/٢، الرّس: ابتداء الشيء ومنه رسّ الحُمّى ورسيسُها، القاموس المحيط، مادة (رس)، نسيسا: نسيسا: بلغ منهُ نسيسهُ ونسيستهُ أي كاد يموت، القاموس المحيط، مادة (ندس).
(٦) ديوانه: ٢١٨/٣.

وقد أكثرَ الشاعر في البيت السابق من ((النداء إذ أصلُ التّعبير يا حبيبتي، يا قلبي، يا جملُ وهو إكثار أوقعه فيه تصنّعه لأساليب المتصوّفة)) [١].

ج. تكرار الضمائر والأدوات: ومن ذلك قوله:

ولكنّكِ الدنيا إلــيَّ حبيــبةٌ   فما عنكِ لِي إلا إليكِ ذهابُ[٢]

وقوله:

وتُسعِدُني في غمرةِ بُعدٍ غمرةٍ   سبوحٌ لها منها إليها شواهدُ [٣]

وقوله أيضًا:

وبِهِ يُضنُّ على البريّة لا بها   وعليهِ منها لا عليها يوسى[٤]

د. المبالغة المفرطة: لأنّ الشاعر في أحايين كثيرة يرفع ممدوحه الى مقام القدسيّة، ويجعل له صفات خارقة غير طبيعية، قال يمدح عبد الرحمن بن مبارك الأنطاكيّ:

ذا السّراجُ المُنيرُ هذا النّقيّ الـ   ـجيب هذا بقيّةُ الأبــدالِ

فخُذا ماءَ رجلهِ وانضــحا الـ   مُدنِ تأمن بوائقَ الزّلزالِ

وامسحا ثوبَهُ البقيرَ علــى دا   ئِكُما تَشفيا مِن الإعــلالِ[٥]

فجعلَ من ممدوحهِ (بقيّة الأبدال) وهم ((العُبّاد الزّهاد سُمّوا بذلك لأنّهم أبدال من الأنبياء في إجابة دعواتهم ونصحهم للخلق، وقيل لأنّه إذا مات أحدهم أبدل الله مكانه آخر))[٦]، وجعل ماء رجليه دافعاً لخطر الزلزال، وثوبه يشفي ببركاته جميع الأمراض، وهذه صفات لا تطلق على إنسان اعتيادي بل هي من المعاني الصوفيّة في نظرتهم الروحية نحو الأشياء.

---

(١) الفن ومذاهبه في الشعر العربيّ: شوقي ضيف، ص٣١٩.
(٢) ديوانه: ٢٢٩/١٢.
(٣) ديوانه: ٢٧٥/١.
(٤) ديوانه: ٢١٦/٢، ضَنّ: الضِنّة والضَّنُّ والمضنّة والمِضنّة، كلّ ذلك من الامساك والبخل، لسان العرب مادة (ضنن).
(٥) ديوانه: ٢٢٩/٣.
(٦) ديوانه: ٢٢٩/٣، الهامش رقم (٢٠) ، وهذا رأي البرقوقي.

هـ. الغموض: وهو نتيجة طبيعية لكل ما ذكرنا إذ أنَّ استعمال الأدوات والضّمائر وأسماء الإشارة وحروف النداء والمبالغة المفرطة تؤدي جميعها الى الإبهام ((على طريقة الصوفيّة في كلام كأنّه رقية العقرب)) [١]، كقوله:

نحنُ مَنْ ضايَقَ الزّمانَ لهُ فيك   وخانـــتهُ قربـــكَ الأيّـــــامُ [٢]

ويُعقّب الصّاحب بن عبّاد على هذا البيت بقوله:((فإنّ قوله (له فيك) لو وقع في عبارات الجُنيد أو الشّبليّ لتنازعتهُ الصوفيّة دهرا طويلا)) [٣].

ولكنّ المتنبي لم يكن صوفي الفكر والعقيدة، إنّما ((كان ممثّلًا للتّصوف يقترح عباراته في الشعر، وما يزال يطلب جميع شاراتها وحركاتها، وما يمكن أن تخرج فيه من ظروف مختلفة تكثر فيها الضمائر، أو تكثر فيها أدوات النداء، أو تكثر أسماء الإشارة)) [٤].

٧. ألفلسفة:

كان المتنبي من الشّعراء المُثقفين الذين قرأوا الكثير، واطّلعوا على أغلب الثقافات العالميّة المؤثِّرة المُحيطة بالعالم العربيّ التي انتشرت في ظِلِّ حركة الترجمة والاحتكاك الحضاريّ وقد ((دَخلتْ على لغة الشّعر الألفاظ اليونانيّة والفارسيّة، لاحتكاك اللّسان العربي بالألسنة الأعجمية، كما تسلّلتْ بعضُ الألفاظ الفلسفيّة والعلميّة والدينيّة والصّناعية))[٥]، فكان ((التأثير المباشر

(١) تاريخ النقد الأدبي عند العرب: إحسان عباس، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط٢، ١٩٩٣م، ص٢٦٣.
(٢) ديوانه: ٤٧/٤.
(٣) الكشف عن مساوئ شعر المتنبيّ: الصاحب بن عبّاد، تح الشيخ محمد حسن آل ياسين، مكتبة النهضة، بغداد، ط١، ١٩٦٥م، ص٤٥.
(٤) الفن ومذاهبه في الشعر العربي:د. شوقي ضيف، ص٣٢٢.
(٥) شعرنا الحديث إلى أين: د. غالي شكريّ، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٢، ١٩٧٨م، ص١٠٤.

للثقافة الفلسفية على توسّع ذهنية الشاعر العباسي)) [١]، وظهرت في شعره ألفاظ وأفكار الفلاسفة، واقتبس طريقتهم في طرح السّؤال ومحاولة تفسيره، وقد ((شغل الحديث عن صلة المتنبي بالفلسفة جانباً من المؤلفاتِ التي درست فن المتنبي في القرن الرابع وما تلاهُ))[٢]، وكان المتنبي قد التقى بأبرز وأهمّ شخصيّة فلسفيّة إسلامية هو (أبو نصرٍ الفارابيّ) ((الذي عاش في كنف سيف الدّولة الحمداني، في فترة استقرار الشّاعر بحلب))[٣]، فتناول الشاعر قضايا فلسفية ودينيّة ولكن بإسلوب فلسفيّ يسمح للعقل بالتّساؤل والشّك المؤدّي إلى اليقين مثل قضايا الحياة والموت والعلاقة بين النّفس والجسم، وأصل الوجود. وقد انتشرت تلك الأفكار في شعره على شكل لمحاتٍ في قصائد الرّثاء حين يكونُ الحزنُ باعثًا قويّا على التّفكير ببدايات الإنسان وبمصيره، قال الشّاعر يرثي أختَ سيف الدولة:

تَخالفَ النّاسُ حتّى لا اتّفاق لهم　　إلّا على شَجَبٍ والخُلفُ في الشّجبِ

فقيلَ تَخلُصُ نفسُ المرءِ سالمةً　　وقيلَ تتركُ جسمَ المرءِ في العَطَبِ[٤]

إنّ الشّاعر في الأبيات السّابقة يطرحُ قضيّة النّفسِ والموتِ وما بعدَ الموتِ، وقد اتّكأ على النّاحية الفلسفيّة لا على النّاحية الدينيّة، فلم يَتَقَبَل الأجوبة الجاهزة فراحَ يعرِضُ القضيّة على العقل والتساؤل ذلك لأنّه كان ((دقيق النّظر، كثير الاستنتاج، ماهرٌ في التّوليد، غزير المادّة في ضرب الأمثال، وقياس الأشباه بالأشباه. وهو فوق ذلك من أكبر الوصّافين، فلا غروَ إنْ أجاد في تصوير الحالات النّفسانيّة))[٥].

---

(١) دراسات في الشعر العباسي: د. صلاح مهدي الزبيديّ، ص٧٥.

(٢) ثقافة المتنبي وأثرها في شعره: هدى الأرناؤوطي، ص١٩٥.

(٣) م ن : ص١٩٣، وينظر: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان ، ابن خلكان، تح د. أحسان عباس، المجلد ٥، ج٥، دار صادر، بيروت، ص١٥٥.

(٤) ديوانه: ١٥٨/١.

(٥) أبو الطّيب المتنبيّ حياته وخلقه وشعره وأسلوبه: محمد كمال حلمي بك، ص٢٨٦.

لقد حاولَ الولوجَ في أعماق النّفس البشريّة للكشف عن الحقائق من خلال طرح القضيّة على طاولة التّساؤل مستعينًا بألفاظ وأفكار الفلاسفة و كان من أقوى الشُّعراء تمثيلًا لذلك المَذهب الفلسفيّ (١). وأمثلة الشعر الفلسفيّ عنده كثيرةٌ نذكرُ منها قوله:

إلفُ هذا الهواءِ أوقعَ في الأنفُـ ـس إنّ الحِـــمامَ مُــرٌّ المــذاقِ
والأسى قبلَ فُرقةُ الروحِ عجْزٌ والأسى لا يكونُ بعـــد الفراقِ(٢)

ويبدو من خلال النّص: ((إنّ هذا البيت والذي بعده يفضلان كتاباً من كتب الفلسفة لأنّهما متناهيان في الصّدق وحُسن النظام)) (٣)، فإذا كانت تلك الأبيات وغيرها متناهية في الصدق فكيف تحققتْ الشعريّة التي تعتمد على التّجاوز واستعمال المجاز والتي تميلُ إلى أكذب الشعر؟

لقد حطّم المتنبي تلك القواعدَ وأثبتَ شعريّة الفكرة، وحقّق انبهار العقل بالمعاني العقلية، وفي الأبيات السّابقة حاول تغيير وزعزعة بعض الثّوابت والمسلّمات، إذ أنّ نفس الإنسان لا تعرفُ مذاق الموت فكيف تصفهُ بأنّه مُرٌّ المذاقِ؟ والذي أوقعَ في النّفس هذا الشّعور؟ ما هو إلّا لأنّها ألِفتْ هذا الهواء، وقد دخل الشاعر من هذا المجال الضّيّق الكامن في نفس الإنسان وحاول عرض القضيّة، أمّا في البيت الثاني فإنه يكشِفُ عن حقيقتين:

١. **الحقيقة الأولى**: إنّ الأسى قبل فرقة الروح عجزٌ، ولا ينبغي أن يحزن الإنسانُ على اعتبار أنّه سوف يموتُ وإلّا فإنه سيقضي حياته قلقاً وعاجزاً.

---

(١) ينظر : المذاهب الأدبيّة والنقدية عند العرب والغربيين:د. شكري محمد عيّاد، سلسلة عالم المعرفة، ص٢٠٥.
(٢) ديوانه: ٧٩/٣.
(٣) رسالة الغفران: لأبي العلاء المعري، تحقيق وشرح الدكتورة عائشة عبد الرحمن بنت الشاطئ، دار المعارف، مصر، ط١١، ٢٠٠٨م، ص٤٢٤.

٢. **الحقيقة الثانية**: إنّ الأسى لا يكون بعد الفراق، لأنّ الإنسان عندما يموت تموت أحاسيسه ومشاعره. وبهذا فقد وظّف المتنبي القضايا الفلسفيّة خدمةً للغرضِ الشعريّ وهو رفعُ الهمّة والاندفاع دون تأسٍّ، ونبذ الجُبنِ والخوف.

وقد ربط العقّاد بين أفكار المتنبي الفلسفية وبين نيتشه ودارون[١]، ويتّضح من قراءة شعره أثر الفكر الأرسطيّ ((قال:

وأتعَبُ خلقِ اللهِ مَنْ زادَ همُّهُ   وقَصَّرَ عَمّا تشتهي النّفسُ وجدُهُ [٢]

وقال أرسطو: أتعبُ النّاسِ مَنْ بعُدتْ همّتُهُ، واتّسعت معرفتُهُ، وضاقتْ مقدرتُهُ.

وقوله:

فلا مجدَ في الدنيا لمن قَلَّ مالُهُ   ولا مالَ في الدنيا لمن قلّ مجدهُ [٣]

وقال أرسطو:

أعظمُ النّاسِ محنةً مَنْ قلّ مالُهُ وعظُمَ مجدُهُ)) [٤].

وقال أرسطو:

((الأشكال لاحقة بأشكالها، كما أن الأضداد مُباينة لأضدادها.

وقال المتنبي:

وشِبهُ الشيء مُنجذِبٌ إليهِ   وأشبهنا بدنيانا الطّغامُ[٥]))[٦].

لقد وجد المتنبي في هذه الأفكار مادةً خصبةً وباباً واسعاً يرفد به شعريّته ((فخرجَ عن رسم الشّعر إلى طريق الفلسفة)) [٧].

---

(١) ينظر: مطالعات في الكتب والحياة: عباس محمود العقاد، ص١٦٦ وما بعدها.
(٢) ديوانه: ٨٦/٢.
(٣) ديوانه: ٨٦/٢.
(٤) ثقافة المتنبيّ وأثرها في شعره: هدى الأرناءوطي، ص٢١٠-٢١١.
(٥) ديوانه: ١٤٣/٤.
(٦) أبو الطيب المتنبيّ حياته وشعره: كمال أبو مصلح، المكتبة الحديثة، ناشرون، ص٣٤.
(٧) الوساطة بين المتنبيّ وخصومة: الجرجاني، ص١٦٠.

وقد ظهر أنّ ((من أهم الوسائل التي كان يستخدمها المتنبي وغيره من الشعراء في هذه العصور وسيلة الفلسفة والثّقافة اليونانية، فقد كان يحاول أن يستوعب الأفكار والصيغ الفلسفية في قصائده ونماذجه، حتى يتخلّص قليلًا من صيغ الفن الثابتة وقوالبه العتيقة، وأن الإنسان ليحسُّ دائمًا عند المتنبي أنّه كان يبحث عن صيغ جديدة للتعبير))(١).وقد ظهرت جميع تلك الافكار الفلسفية في شعره بشكل واضح .

(١) الفن ومذاهبه في الشعر العربي: د. شوقي ضيف، ص٣٢٥.

إنّ قريحة المتنبي قد ازدادت تألّقاً وتوهّجاً بسبب شعوره الدّائم بتسامي الذّات والتّفوّق على الجميع، وهذا قد أدّى إلى أنّ ((ذروة الانزياح النّفسي عند المتنبي تتجلّى في دورانه حول محور الأنا في معظم شعره))(١)، وكان أن دخل في ميادين جديدة وسَّعتْ فضاءَهُ الشّعريّ وأضفَتْ على لغتِهِ لوناً تفرَّدَ به، ونزعةً جعلتهُ يصبو إلى الإبداع حتّى تتطابق ادعاءاته بالسّمو مع شعريّته، ولا تعنينا هنا الأسباب التي كانت وراء الـ (أنا) المُتعالية لديه بقدر ما يعنينا الأثر الذي تولّدَ في شعره، والذي ينمُّ عن اعتداده بنفسه وبشعره وبمكانتهِ العالية.

إنّ من يطالع ديوانَ المتنبي يجد أنّ ضميرَ الـ (أنا) قد انتشر في قصائده بشكل كبير، حتّى صار ظاهرةً تفرّد بها الشّاعر، وقد يأتي ذلك الضمير ظاهرًا في النّص أو مستترًا في أثناء القصيدة، دون أن ينحصرَ في قصيدةٍ واحدةٍ أيًّا كان غرضُها، ((والأصل أنّ الشاعر حين يمدحُ لا يفكّرُ إلّا في ممدوحه، أمّا المُتنبي فكانت تشغله نفسُهُ، وكان دائمَ الذّكر لها، ولما يُحسُّهُ من ثورةٍ على النّاس ونظامهم السّياسيّ والاجتماعيّ ومن ثمَّ جعلَ مدائِحهُ شِركةً بينه وبين ممدوحيه، وهو يضع فيها نفسهُ أوّلا))(٢)، فقد أظهرتْ قصائدُهُ حبًّا لذاته وشعورًا بالعظمة والتّفرّد والقوّة والإصرار والتّحدّي، وجميع هذه الصفات كانت تعمل على إظهار أحاسيس القوّة الكامنة في الأعماق إلى ثورةٍ عنيفةٍ، ومثال ذلك قولُهُ:

أيُّ محَلٍ أرتقي   أيُّ عظيمٍ أتّقي
وكلُّ ما خلق اللـــــــــه وما لم يخلقِ

(١) الانزياح الشعري عند المتنبي:د. أحمد مبارك الخطيب، ص١٢٤.
(٢) الفن ومذاهبه في الشّعر العربي:د. شوقي ضيف ص٣٠٥.

مُحتقَرٌ في همّتي   كشَعرَةٍ في مفرقي[١]

إنّ إحساس الشّاعر ((بإمكانات هائلة في ذاته، جعلهُ يتعالى على الآخر بـ ((أناه)) الفعليّة الشاعرة، ولم تستطع أيّةُ قوة إخفاء تلك ((الأنا)) وكسرَ الإرادة المُستفزّة بداخلها، ومن هنا نشأ الاختلاف مع الآخر، وبالتّالي تمّ التعالي عليهم بالتّعاظُم والتباهيّ))[٢]. وقد ظهرتْ في شعره ألفاظَ التّصغير التي أكثَرَ من استعمالها تحقيقًا لتحقير الآخر وتعظيماً لنفسه، إذ قال :

أفي كلَّ يومٍ تحتَ ضبني شويعرٌ   ضعيفٌ يقاويني قصيرٌ يطاولُ[٣]

وقال:

أذمُّ إلى هذا الزّمان أُهيلَهُ   فأعلمهم فدمٌ وأفهمهُم وغدُ[٤]

((فالولع بالتّصغير الذي لُوحِظَ عليه هو عندنا من لوازم مزاجِهِ المتكبّر المغِيظ من فوات رجائه))[٥]، ويمكن رصد (أنا) الشاعر كما يأتي:

١. (أنا) الشّعر:

لقد وعى المتنبي دورَهُ الرّياديّ في مملكة الشّعر، فتعالتْ ذاتُهُ لقدرتها الفائقة على الإبداع وقوة التأثير، وقد منعتهُ في أحايينَ كثيرة من الاستماع لآراء النّقاد وعلماء اللغة برغم معرفته الأكيدة أن أغلبهم يتحيّنون الفرصَ للإيقاعِ به. قال:

أرى المُتشاعرينَ غُروا بذمّي   ومَنْ ذا يحمدُ الدّاءَ العُضالا
ومَنْ يكُ ذا فمٍ مُـــرٍ مريضٍ   يجدْ مـــرًّا به الماءَ الزُلالا

---

(١) ديوانه:٦٠/٣.
(٢) الآخر في شعر المتنبيّ: رولا خالد محمد غانم، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية في نابلس ـ فلسطين، ٢٠١٠م، ص٣١.
(٣) ديوانه: ١٧٣/٣.
(٤) ديوانه: ٦٥/٢.
(٥) شخصيّة المتنبيّ في شعره: مقال الأستاذ عباس محمود العقّاد، في كتاب أبو الطيب المتنبيّ حياته وشعره، مكتبة النهضة، بغداد، ط٢، ١٩٨٨م، ص٩.

وقالوا: هـــل يبلّغكَ الثُّـــريّا فقلت: نعـم إذا شئتُ إستِفالا[١]

ولم يُعرَف(((افتعل) من مادة (سفل) وهذا من مولّدات المتنبيّ))[٢]، فإنّ شعره قد ارتقى به إلى مكان أعلى من الثّريا في السّماء، فإذا أراد التواضع نزلَ إلى الثّريّا (إذا شئتُ إستفالا)، وقد تجاوز الشاعر هنا منطقة المباهاة إلى منطقة (غاية المباهاة) وهذه المنطقة الحرجة لا يستطيع الوصول إليها شاعرٌ غيرُهُ إذ يظهر ذلك في قوله :

فأبلغْ حاسِديّ عليكَ أنّي كبا برقٌ يحاول بِي لِحاقا[٣]

ويعود ليؤكّد تواجده في منطقة (غاية المُباهاة) بقوله:

إذا شاءَ أن يلهو بلحيةِ أحمقٍ أراهُ غباري ثم قال له إلحقِ

وما كمدُ الحسّاد شيئًا قصدته ولكنَّ من يزحم البحر يغرقِ[٤]

وقد جاء توقيع المتنبي في الشطر الأول من البيت الثاني إذ إنّهُ يدّعي اللامبالاة ، وأنّه لا يكدُّ ولا يتعبُ من أجل إيجاد الألفاظ النادرة والصّياغات الشّعريّة الفريدة، وليس قصده أن يغيظ الحسّاد لأنّه لا ينزِلُ إلى مستواهم (ولكنّه من يزحم البحر يغرقِ)، وهو بهذا الأسلوب قد خرج من منطقة (المباهاة) الى منطقة (غاية المباهاة)، وقد أكّد ذلك في موطن آخر حيث قال:

أنامُ ملءَ جفوني عن شواردها ويسهرُ الخلقُ جرّاها ويختصمُ[٥]

ويبدو ((أن المتنبيّ في الشّاهد الآنف قد جعل من القصيدة مطيّة لإبراز الذات وما تنطوي عليه من فضائل دونها كلُّ فضيلة))[١]، وقد تحدّى المتنبي جميعَ الناس وقد رمز لهم بالدّهر. قال:

---

(١) ديوانه: ٢٥١/٣.

(٢) من معجم المتنبيّ: إبراهيم السامرائي، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٧م، ص١٥٨.

(٣) ديوانه: ٣٤/٣.

(٤) ديوانه: ٤٢/٣.

(٥) ديوانه: ٦٣/٤.

وما الدّهرُ إلا مِـــــنْ رواة قلائدي   إذا قلتُ شعرًا أصبحَ الدهرُ مُنشدا

فــسار بــه مَـــنْ لا يسيرُ مشـــمّرا   وغنّـــــى بهِ مَنْ لا يغنّـــي مغرِّدا

أجِـزنِـي إذا أُنشِدتَ شـــعرًا فإنــّما   بشعري أتاك المـــــادحون مردّدا

ودَعْ كُلّ صوتٍ غيرَ صَوتِي فإنّني   أنا الصائحُ المحكيُّ والآخرُ الصّدى(٢)

فقد حاول المتنبي أن يستولي على المساحة الشعريّة بالكامل، ليكون هو الشّاعر الأوحد. وقد أكّد ذلك في قوله:

خليليّ إنّي لا أرى غيرَ شاعرٍ   فَلِمَ منهم الدعوى ومنّي القصائدُ (٣)

وقد((يعكسُ تكرارُ (الدّهر) الفكرة المُتسلطة على المتنبيّ في القصيدة التي ينتمي إليها هذا البيت، وهي تسامي الذات، والتّفوّق))(٤).

ويرى الباحث تأويلا آخر لمعنى الأبيات السّابقة يختلف مع ما ذكرهُ البرقوقيّ في شرحهِ إذ قال: ((لأنّ كلامهم لا يستحقُّ أن يُسمّى شعرًا))(٥)، ويختلف أيضًا مع الواحديّ في قوله: ((لأنّه هو الذي يأتي بالقصائدِ لا هم))(٦). إلّا أن المتنبي شاعرٌ ممتلئٌ بالأفكار والمعاني والصور، وجميعها تغلي بداخله ولا يظهر منها إلّا ما اكتمل بناؤه وانتهى رصفُهُ، وبينما هي بداخله تنتظر دورها كي تُعلَن على الملأ يفاجئُ المُتنبي بسماعها من شاعرٍ آخر، ودليل ذلك قوله: ((أجزني إذا أُنْشِدتَ شعرًا))، وهنا يمرّ الشّاعر بحالاتٍ ثلاث:

الحالة الأولى: لا يصاب بالصدمة أو الإعجاب عند سماعها، ذلك لِأنّ الإعجاب يتولّد من معرفة الشيءِ بعد جهله، وبما أنها بمعانيها وأفكارها كانت كامنةً في نفسه، فإنّ

(١) المحور التجاوزي في شعر المتنبيّ: دراسة في النقد التطبيقي، د. احمد علي محمد، شبكة الأنترنيت، ص٢٦.
(٢) ديوانه: ١٠/٢-١١.
(٣) ديوانه: ٢٧٦/١.
(٤) الزمان والمكان في شعر أبي الطّيب: د. حميد لازم مطلك، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١٠م، ص١٣٧.
(٥) ديوانه: ٢٧٦/١.
(٦) نفسه: ٢٧٦/١.

عملية الانبهار لا تتحقق، بل على العكس من ذلك، فإنّ شعوره بالسّخط وعدمَ الرضا يزداد عند سماعه قصائدهم.

الحالة الثانية: إنّ الشّعور بالظّلم سوف يسيطر عليه كونه يرى أنّ تلك القصائد قد انتُزِعَت منه انتزِاعا، في الوقت الذي يجد نفسه لا يملك الحقّ في إسقاط شرعيتها من أصحابها.

الحالة الثالثة: وتظهر في هذه الحالة وبشكل واضح مشاعر المتنبي الغاضبة تجاه الشّعراء الذين نظموا قصائدهم بتلك الطريقة غير المُرضية، فلو تمهّلوا قليلا لَنَظمها هو على طريقته وبأسلوبه، فكأنّهم قد قتلوا تلك المعاني في نفسه قبل أن تولد وتظهر للنور. ويظهر ذلك في قوله:

غَضبتُ له لمّا رأيتُ صفاته   بلا واصفٍ والشعرُ تهذي طماطمه [(١)]

وكان يرى أنْ لا شاعر سواه، ولا شعرَ إلا شعرُه، أمّا بقيّة الشعراء فإنّهم يسبحون في فضائه، ويردّدون ما قاله كأنّهم صدى، وإنّ شعرهُ مُنزّهٌ من كلِّ لوثة، ويتّضح ذلك في قوله:

ناديتُ مجدَكَ في شعري وقد صدرا   يا غيرَ منتحلٍ في غيرِ منتحل[(٢)]

لقد تباهى بسرعة انتشار شعره بين النّاس، وكأن جميع وسائل الإعلام والاتّصال الحديثة في عصرنا الحالي كانت مسخّرةً في خدمته، وفي ذلك يقول :

في الشّرقِ والغربِ أقوامٌ نُحبُّهُمُ   فطالعاهم وكونا أبلغَ الرّسُلِ[(٣)]

ويقول أيضًا:

فشرّقَ حتى ليس للشّرقِ مشرقٌ   وغرّب حتى ليس للغربِ مغربُ

---

(١) ديوانه: ٤٤/٤.
(٢) ديوانه:١٥٣/٣.
(٣) ديوانه:١٥٣/٣.

إذا قلته لـــــم يمتنع من وصوله　　جـدارٌ معلّـــــى أو خباءٌ مُطنَّبُ [١]

وقد علّق ابن رشيق على البيت الثاني بقوله: ((فما وجه الخباء المُطنّب بعد الجدار المنيف؟ بينما هو في الثريّا صار في الثرى؟ إنّما أراد الحاضرة والبادية))[٢]، فقد عُرفَ المتنبي واشتهرت أشعارهُ وتناقلتها الألسنُ في مختلف البلدان وعلى مرّ الأزمان، وما يورده البديعيّ في كتابه (الصبح المُنبي) حول سرعة انتشار شعره في أقصى البلاد قوله: ((إنّ رجلًا من مدينة السّلام كان يكره أبا الطيّب المتنبيّ، فآلى على نفسه ألّا يسكنَ مدينة يذكر فيها أبو الطيب، ويُنشد كلامه، فهاجرَ من مدينة السّلام، وكان كلّما وصل بلداً يسمع بها ذكرهُ يرحلُ عنها، حتّى وصل إلى أقصى بلاد التُّرك، فسأل أهلها عن أبي الطّيب فلم يعرفوه، فتوطّنها فلمّا كان يومُ الجمعة ذهب إلى صلاتها بالجامع ، فسمعَ الخطيب ينشدُ بعدما ذكر أسماء الله الحسنى:

أساميًا لم تُزدهُ معرفةً　　وإنّـما لذّةً ذكرنـــــاها[٣]

فعادَ إلى دار السلام))[٤]، و هذه الرواية تُثبت مدى الشهرة الشعريّة التي حظي بها المتنبي في عصره.

٢. (أنا) النَّسَب:

لقد ابتعد المتنبي عن الفخر بالآباء والأجداد وأبناء القبيلة ولم يذكر اسماً صريحا في شعره، لذلك راح يوسّع من دائرة النّسب، ويتحدّث بالعموم ناسباً نفسه إلى المجهول الراقي في أغلب الأحيان. قال:

أَنا اِبنُ مَن بَعضُهُ يَفوقُ أَبا الـ　　باحِثِ وَالنَجلُ بَعضُ مَن نَجَلَه

وَإِنَّما يَذكُــرُ الجُدودَ لَهـــُم　　مَن نَفَروهُ وَأَنفَـــدوا حِيَـلَه[١]

---

(١) ديوانه: ٢١٨/١.
(٢) العمدة : لابن رشيق القيرواني، ج٢، ص١٥.
(٣) ديوانه: ٣٠١/٤.
(٤) الصبح المنبي: يوسف البديعي، ص١٦٠-١٦١.

وكان بتكتّمه على نسبه قد سلك طريقًا اختلف فيه عن غيره من الشعراء، وكانت وسيلته للكتمان هي الإبهام والغموض اللّذان يكمنان في أبياته، ويحاول بالإكثار منهما تشتيت ذهن المستمع وإشغاله عن قضيّة النسب بقضيّة أخرى، لأنّه يقف ضدّ فكرة النسب محاولًا التّقليل من أهميّته. وهو بذلك يخلقُ تجاوزا وخروجًا عن التيار التقليديّ العربي الذي يقدّسُ قضيّة الانتساب، ويبرز ذلك في قوله:

وَآنفُ من أخي لأبي وأمّي   إذا ما لم أجدهُ من الكـرامِ
أرى الأجداد تغلبها كثيرًا   على الأولادِ أخلاق اللئـامِ
ولستُ بقانعٍ من كلّ فضـــلٍ   بأن أُعزى إلى جدٍّ هُمامِ(٢)

وقد يُفصحُ المتنبي عن قومه الذين يفخر بهم، ولكن بنفس المنهج العموميّ الذي استخدمه. قال:

لا بقوميّ شرُفتُ بل شَرُفوا بي   وبنفســـي فخرتُ لا بجـــدودي
وبهم فَخروا كلُّ من نطق الضـّا   د وعوذ الجاني وغوثُ الطريدِ(٣)

ثمّ يصفُ شجاعته بقوله:

وإنّي لَـــمن قـــومٍ كأنّ نفوسهمُ   بها أَنَفٌ أن تسكنَ اللحمَ والعظما(٤)

ثم يعود لينسب نفسه إلى متعدد بقوله:

أنا ابن اللقاء أنا ابن الســـخاءِ   أنا ابن الضّرابِ أنا ابن الطّعانِ

أنا ابن الفيافي أنا ابن القوافـي   أنا ابن السروج أنا ابــن الرعانِ(٥)

---

(١) ديوانه: ٢٧٩/٣.
(٢) ديوانه: ٢٠٢/٤ـ٢٠٣.
(٣) ديوانه: ٣٤/٢ـ٣٥.
(٤) ديوانه: ١٧٣/٤.
(٥) ديوانه: ٢٣٧/٤.

لقد دافع المتنبي عن نسبه وشرفه في عدّة مواضع، وهذا يدل على وجود خصوم يحسبون عليه أنفاسه، وقد دلّ على ذلك قوله:

كم تطلبون لـــنا عيبًا فيُعجِزكـــــم ويكرهُ اللهُ مـــا تأتونَ والكرمُ
ما أبعد العيبَ والنقصان عن شرفي أنا الثريّا وذانِ الشيبُ والهرمُ(١)

لقد تيقّن أن منزلته فوق مسألة النّسبِ، قال:

مَنْ كان فوقَ محلِّ الشّمسِ موضعُهُ فليس يرفعُـــهُ شيءٌ ولا يضـــعُ (٢)

وقد حرصَ على إظهار القوّة في مواجهة خُصومه بكسرِ أصابعِ الاتهام وقطع الألسن التي تريد النّيل منه، كما في قوله:

طوالُ الرّدينيّاتِ يقصِفُها دمي وبيضُ السّريجيّات يقطعها لحمي(٣)

وللباحث وجهة نظرٍ في معنى هذا البيت، فالمتنبي كان يريد المعنى الأعمق والأبعد، وليس كما ذهب إليه البرقوقيّ في شرحه، فالبرقوقيّ يقول: ((إنّ الرّماح تنقصف قبل الوصول الى إراقة دمي، والسّيوف تتقطّع قبل أنْ تقطعَ لحمي))(٤)، ويمكن النظر الى هذا البيت ضمن السّياق النّفسي والاجتماعيّ العام، فلو استخرجنا لفظتي (دمي ـ لحمي) من عروض البيت وضربه، لوجدنا أنهما يشكّلان أعمق نقطة في القصيدة ، وهي الدفاع عن النّسب والشّرف، فالردينيّات تمثّل أصابع الاتّهام الممتدّة نحو المتنبي والتي يقصفها دمه ونسبُهُ، والسريجيّات تُمثّل ألسنة الناس التي يقطعها لحمهُ قبل محاولة النيل منه.

---

(١) ديوانه: ٦٦/٤.
(٢) ديوانه: ٢٤٢/٢.
(٣) ديوانه: ١٢٧/٤.
(٤) ديوانه: ١٢٧/٤، الهامش رقم (٩).

لقدحاول المتنبي توجيه اهتمام المتلقي الى النص بابتعاده عن الأسماء والألقاب وقضيّة الانتساب، وحاول تسليط الأضواء على الشعر، الشعر فقط ليثبت أنّ رفعةَ الإنسان وخلوده في قوله وعمله وليس في نسبه وأصله .

(أنا) المكانة:

لم يكن المتنبي مدّاحاً بالمعنى الدّارج، يمدحُ كلَ من يعطيه المال، ويسعى إلى كلِّ أميرٍ وكلِّ ملكٍ دون اختيار أو انتقاء، وهو ((لا يتنزّلُ إلى مدحِ غير العُظماءِ، وإذا أنشدَ شعرهُ أنشدهُ في علوٍّ وكبرياء))[١]، وإنّ الروايات التي تناولتها بطون الكتب القديمة والحديثة تؤكّدُ ذلك، فقد اعتذر المتنبيّ عن مدح كثير من الوزراء ورجال السّلطة، وتجنّب الكثير منهم لعدم قناعته بهم، ولإحساسه بأن مدحهم سوف يشوِّهُ رسالته الشّعريّة، وحتّى عندما التقى سيف الدّولة وأُعجِبَ بشجاعته وعروبته فقد اشترط عليه شروطًا لم تكن مألوفة لدى رجال السّلطة، ولا عند أهل اللغة والأدب في عصره، وهذا ((ضربٌ من السّموّ لم نشهدهُ عند المدّاحين الذين كانوا يتواضعون ويخضعون أمام الرؤساء والملوك)) [٢]، وكان على سيف الدّولة أن يضع جانبًا كبرياءه وبأسه، وأن يتقبل تلك الشروط، وهناك ((فرق كبير بين من يرتمي على أعتاب ممدوحيه، ضعيف النّفس ذليلها، وبين الذي يرسل شعره قويّ النفس عزيزها)) [٣]، وهذا ما جعلَ النّاس فريقين في موقفهم منه، فريقٌ يناصرهُ بقوةٍ، وفريقٌ يعارضه بقوة أيضًا، ومن بين أبناء عصره والعصور القريبة التي تلت كان الصّاحبُ بن عبّاد وأبو عليّ الحاتميّ من أبرز معارضيه، وقد ((اصطدم كبرياء الحاتميّ بكبرياء المتنبيّ،

---

(١) هل كان المتنبيّ فيلسوفًا: مقال للأستاذ أحمد أمين، في كتاب أبو الطيب المتنبيّ حياته وشعره، ص٢٣.
(٢) نوابغ الفكر العربي: زكي المحاسيني، ص٤٥.
(٣) لمحة عن المنازع القومية في المتنبي: مقال الأستاذ سامي الكيّالي، في كتاب أبو الطيب المتنبي حياته وشعره، ص٣٨.

وكانا متعاصرين، يضمر كلاهما لصاحبه أقتمَ ألوان البغضاء))[١]، ولم يذكرهُ الأصبهاني في كتابه (الأغاني)، وتحامل عليه أبو هلال العسكريّ في كتابه الصّناعتين، وقد ظهر تحامله ((في مواطنَ كثيرةٍ في كتابه، فهو لا يذكره باسمه، ولا يتحدّث عن شعره إلا حين يريد التّمثيل للشعر القبيح))[٢]، ومن النقاد المحدثين الذين حاولوا التقليل من شأن المتنبيّ الدكتور طه حسين الذي يقول في قراءته لديوان المتنبيّ: ((هي قراءة إنْ صوّرت شيئاً فإنما تصوّرُ طغيان المرء على نفسه، ولعبه بوقته، وعبثه بعقله، وعصيانه لهواه))[٣]، وكان لبنت الشاطئ رأي متطابق تماما مع رأي أستاذها طه حسين، إذ تقول: ((لكن ما الحيلة، والمتنبيّ قد ملأ الدنيا وشغل الناس في القرن الرابع وما تلاه، فليظل أبدًا ملء دنيانا ومشغلة أجيال الناس منا، ولا حول ولا قوّة إلا بالله))[٤].

إلّا أنّ المتنبيّ لم يأبه بالذين وقفوا ضدّه من معاصريه، ولم تأبه نصوصه بالذين وقفوا بوجهها في العصور التي تلت حتى يومنا هذا، فقد كانت الشهرة والمكانة الشعرية التي بلغها تفرض عليه دائمًا أن يبقى عند حسن ظن القارئ، فللشهرة ضريبة تُلزِمُ صاحبها بأن لا يهبط بمستواه الشعريّ، وأن يبقى راقيًا لا يطلق قصيدة إلا إذا كانت تليق بمكانته العالية ، وأن يبقى ((يشعرُ شعورَ عظماء الأعمال، ويقيس الأمور بمقاييسهم ويلزِم نفسه الجدَّ الذي يلتزمون في حركاتهم وسكناتهم، وتساوره المطامع التي تساورهم))[٥]. وقد كان لحاسديه الفضل الكبير في نشر فضيلته، فكما قال أبو تمّام:

وإذا أراد الله نشر فضيلة طويـ ... ـت أتـاحَ لـها لسـان حسـودِ

(١) النثر الفنّي في القرن الرابع الهجريّ: زكي مُبارك، مطبعة دار الكتب المصرية بالقاهرة، ط١، ١٩٣٤م، ج٢، ص١١٤.
(٢) م ن : ص٩٨.
(٣) مع المتنبي: طه حسين، ص١٠.
(٤) قيم جديدة للأدب العربي القديم والمعاصر: د. عائشة عبد الرحمن بنت الشاطئ، دار المعارف، ط٢، ص١٤٩.
(٥) مطالعات في الكتب والحياة: عباس محمود العقّاد، ص١٢٨.

لو لا اشتعال النارِ فيما جـاورتْ ما كان يُعرفُ طيبَ عُرفِ العودِ[١]

٣. (أنا) الطّموح:

إنّ المتنبيّ إنسان طموحٌ، وله طلباتٌ أكثرها لا تتحقق، وهذا الطموح قد منعهُ من الرّكود والاستقرار، فهو دائم البحث والتنقيب، دائمُ السفر والتّرحال يطلب المزيد، وهذه حاله منذُ صباه، ومنذ أن هجرَ مسقط رأسه (الكوفة)، قال :

تَغرّبَ لا مُستَعظِمًا غيرَ نفسـهِ ولا قابـلًا إلّا لخالـقهِ حُكْـما
ولا سالكـًا إلّا فـؤادَ عجاجةٍ ولا واجـدًا إلّا لمكرمـةٍ طعما
يقولون لي: ما أنت في كلِّ بلدةٍ وما تبتغي؟ ما أبتغي جلّ أن يُسمّى[٢]

إنّهُ يحملُ في صدرهِ عزمُ الشباب وروح المُغامرة، ونفسًا طموحةً، وجنونًا الى المجد والتعالي والعظمة، فقد رسم لنفسه خارطة طريق منذ صباه وسار على نهجها، فصار رفيقا للناقة والبيداء، إذ قال:

إذا اللـيلُ وارانا أرتْنا خفافـها بقدحِ الحصى ما لا ترينا المشاعلُ[٣]

وقال أيضًا:

إن تريني أدمتُ بعدَ بياضٍ فحميدٌ من القناةِ الذّبـولُ
صحبتني على الفلاةِ فتـاةٌ عادةُ اللونِ عندها التّبديلُ
سِترتكَ الحِجالُ عنها ولكنْ بك منها من اللّـمى تقبيلُ[٤]

لقد ربط المتنبي بين هذه المعاني بحرف الفاء، دون الاستعانة بأدوات التشبيه، ففي البيت الأول(الصدر) يصف حالة الرجل واسمراره بعد بياض، وفي (العجز) من

(١) شرح الصولي لديوان أبي تمام : خلف رشيد نعمان، وزارة الاعلام العراقية، ١٩٧٧م، ص٣٩٥.
(٢) ديوانه:١٧٢/٤.
(٣) ديوانه: ٢١٥/٣.
(٤) ديوانه: ١٩٨/٣.

البيت نفسه يصف الرمح (القناة) التي تكون قويّة وجاهزة للاستعمال الحربيّ بعد ذبولها، وقد أعطى للّون بعدًا آخر، وجعله رمزًا للقوّة والقدرة على التّحمّل. وفي البيت الثانيّ يبيّن الشاعر أثر اللّون وأسبابه في مصاحبته للشمس، وفي البيت الثالث فإنّه يصف صاحبته وكيف أن أشعة الشّمس لم تؤثّر على لونها وبقيت بيضاء، لأنّها احتمت منها بالحجال، ولكنّ أثرًا من آثار أشعة الشّمسِ قد أصاب شفاهها فحوّلَ لونها، فكأنّ أشعة الشّمس كانت تقبّلها من فمها فتغيّر لونها تبعًا لذلك.

وهو في هذا الوصف قد تفرّد في إظهار جمال الشفاه باللون الأسمر، لأنّ ما اعتاده الشعراء هو وصف الشفاه بأنّها حمر، ولكنّ المتنبي لم يخضع لتلك القواعد التقليدية، وهداهُ خيالهُ إلى صورٍ لم يرسمها شاعر قبله، ثمّ يصف الشاعرُ موجةَ الطموح التي تقلّبهُ في البُلدان، والتي قذفته في بحرٍ لا ساحلَ له في قوله:

كأنّي من الوَجناءِ[1] في ظَهرِ موجَةٍ رَمتْ بـي بحارًا ما لهنَّ سواحِلُ [2]

فشبّهَ نفسهُ بـ (الوجناء) وشبّه تقلّبات الحياة بـ (الموجة)، وشبّه طموحه بـ (البحر). ومن لطيف تشبيهاته أيضًا أنّه يشبّه حاله في البلاد وعدم الاستقرار فيها بـ (كلام العواذل) في مسامعه، إذ أنّ كلامهم لا يستقرّ في أُذنه وكذلك هو لا يستقرّ في بلادٍ، فربط بذلك بين عالمين مُتباعدين بخياله الواسع وقدرته على الربط بين الأشياء، قال:

يُخيَّلُ لِي أن البلادَ مسامعي وأنّي فيـها ما تقـولُ العـواذلُ[3]

ولم يتقبّل المتنبي الحياة التقليديّة وراحَ يتخطّاها بطموحه الكبير، إذ يقول:

وفي النّاسِ مَن يرضى بميسور عيشةٍ ومركوبِـهِ رجـلاه والثوبُ جلـدهُ
ولكـنّ قلـبًا بين جـنبيّ مالــه مَدًى ينتـهي بي فـي مُـرادٍ أحُدُّهُ[1]

(١) الوجناء: الناقة الشديدة، القاموس المحيط، مادة (ودن).
(٢) ديوانه: ٢١٥/٣.
(٣) ديوانه: ٢١٥/٣.

وقال أيضًا:

أينَ فضلي إذا قَنعتُ من الدهـ ـرِ بعيـــشٍ مُعجّـلِ التّنكـيدِ
أبدًا أقـــطع البلاد ونجمـــي في نحوسٍ وهمّتي في سعودِ[٢]

ثُمَّ يصلُ به الطموحُ إلى حدِّ الجنون وطلب المستحيل، كما في قوله:

أريدُ من زمني ذا أن يبلّغني ما ليسَ يبلُـغُهُ من نفسِهِ الزمــنُ[٣]

لقد اندفع المُتنبي نحو بناء المجد والرفعة، وتحقيق الطّموح والأهداف بهذه الهمّة التي اظهرت الشّعريّة واتسمت بالإبداع والتجديد.

٤. (أنا) القوّة والبأس:

لقد فلسفَ المتنبي القوّة، فتسرّبت في أغلب أشعاره، واهتمَّ بصور المعارك والحروب، ورَسَمَها بدقّة تنمُّ عن حبّه وتواجده المُستمر في ميادين القتال، ومثال ذلك قوله:

أبا عبدَ الإله معاذُ إنّـــــي خفِيٌّ عنكَ في الهيجا مقامي
ذكرتُ جسيمَ ما طَلبي وأنا نخاطرُ فيهِ بالمُهَجِ الجِـسامِ
أمثلي تأخذُ النّكباتُ منهُ ويجزعُ من ملاقاةِ الحمامِ[٤]

وقد كان استفهامه في البيت الأخير إنكارياً يخرج إلى النّفي.

وقد مثّل قلبه بقلب الأسد في قوته، وهو تعبيرٌ جديدٌ يظهرُ في قوله:

فإرْمِ بي ما أردتَ مِنّي فإنّي أسدُ القلبِ آدمـــيّ الرواءِ [٥]

وكانت لديه قناعات مستقرّة بداخله تُفيد بأنّ المجدَ والرّفعةَ والمال والسّلطة لا تنتزع إلا بالقوة، كما في قوله:

(١) ديوانه: ٢/٨٦-٨٧.
(٢) ديوانه: ٢/٣٢.
(٣) ديوانه: ٤/٢٦٨.
(٤) ديوانه: ٤/١٢١-١٢٢.
(٥) ديوانه: ١/١١٢.

أَطرحُ المجدَ عن كتفي وأطلُبُهُ وأتركُ الغيثَ في غمدي وأنتجعُ[١]

ولم يكتفِ بإظهار الشجاعة والقوة في محاربة البشر، بل راح يرسم لنا صورة الفارس الذي حارب خيلا من فوارسها الدّهر، وقد أنْسَنَ الدهرَ وجعله مقاتلًا في صفوف العدو، قال يمدح علي بن أحمد بن عامر الإنطاكيّ:

اطاعِنُ خيلًا من فوارسها الدهـرُ وحيدًا وما قولي كذا ومعي الصبرُ
وأشجـعَ منّي كلّ يومٍ سلامــتي وما ثبتتْ إلّا وفـــي نفسها أمـرُ
تمرّستُ بالآفاتِ حتى تركتـــُها تقول: أماتَ الموتُ ام ذُعِرَ الذّعــرُ
وأقْدَمْتُ إقْدامَ الأتيّ كـــأنّ لـــي سوَى مُهجَتي أو كان لي عندها وِتْرُ
ذَرِ النّفْسَ تأخذْ وُسعَها قبلَ بَينِها فمُفْتَرِقٌ جارانِ دارُهُـــما العُمْرُ
ولا تَحْسَبَنّ المَجْدَ زِقّاً وقَيْنـــَةً فما المَجدُ إلاّ السّيفُ والفتكةُ البِــكرُ[٢]

لقد جمع المتنبي في الأبيات السابقة صفات القوّة والشجاعة وأفكار الفلسفة والثّورة والطّموح، وكانت السّمة الغالبة على شعره هي((القوة ، قوة الجرس، وقوة التركيب، وقوة الايقاع)) [٣]، وقوة المعنى أيضًا فقد حاول الشاعر أن يزجَّ أكبر عدد من الفرسان في صفّهِ بعد أن ذكرَ أنّهُ وحيد في تلك الحرب، وكما يأتي:

أ- في البيت الأوّل يظهر معه على السّاحة فارس جديدٌ وهو الصبر (ومعيَ الصّبرُ).

ب- وفي البيت الثاني تقاتل معه (سلامته) (وأشجع مني كل يوم سلامتي).

ج- وفي البيت الرابع يتخيّل أنّ له مهجة أخرى فيزداد بذلك عددُ الفرسان (كأنّ لي سوى مهجتي).

---

(١) ديوانه: ٢٣٥/٢.

(٢) ديوانه: ١٧٨/٢.

(٣) لغة الشعر الحديث في العراق: د. عدنان حسين العوادي، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٥م، ص٧٩.

د- وفي البيت الخامس يجعل الشاعر عمر الإنسان دار تجمع بين النفس والجسد، وهو يجمع العناصر حتى تتألّف لتشكل قوة لكسب المعركة، والانتصار معنوياً على تلك الخيل المُعادية، ويصفُ شجاعتهُ واستعداده الدائم للقتال بقوله:

مِفرَشي صهوةَ الحصانِ ولكـــــ ـــــنّ قميصي مسرودةٌ من حديدِ(١)

ثمّ يصفُ المتنبي قوّته الجسديّة وقدرته على الصّبر والتّحمّل . قال:

أوانًا في بيوت البَدو رحلـــــي وآونةً علــــى قتدِ البعــــيرِ
أُعرّضُ للرماحَ الصّم نحري وأنصُبُ حرَّ وجهي للهجيرِ
وأسري في ظلام الليل وحدي كأنّي منه في قمـــــرٍ مُنيرِ (٢)

ثُمَّ يدخلُ في تفاصيل دقيقة عن قوته وقدرته على التّحمّل. قال:

وأصدى فلا أُبدي إلى الماء حاجةً وللشّمسِ فوقَ اليَعمُلاتِ لُعابُ(٣)

قد أثبتَ المتنبي قوّته على مرّ العُصور، قوّة الشّخصية، وقوّة الثّبات أمام الدّهر ونكباته، وأمام الأعداء والمتآمرين والحاسدين، وكان قويّ اللغة، قويّ التراكيب، قويّ الإيقاعِ، قويّ المعاني.

---

(١) ديوانه: ٣١/٢.
(٢) ديوانه: ١٧٣/٢-١٧٤.
(٣) ديوانه: ٢٢١/١.

الفصل الثاني

الحداثة الفكريّة

١. العقلانيّة.
٢. الحريّة.
٣. القلق والتشاؤم.
٤. الثّورة والتمرّد.

شَهِدَ العصر العباسي ظهور الكثير من الحركات والنزعات العقلية بعد التطوّر والانفتاح الثقافي والفكري، وانتشار الترجمة، وكان للآراء والأفكار الفلسفيّة اليونانيّة الأثر البارز في تحريك العقل العربي، إذ ((فرضت الشروط الاجتماعية التاريخية اليونانية نوعاً من التفكير سُمّيَ " فلسفة" وانتقل هذا النوع من التفكير الى العرب، فكان جزءاً من التفكير العربي الإسلامي))(١).

وكانت البِنية العقلية العربية في العصر العباسي قد تهيّأت لاستيعاب تلك الحركات التي جاءت نتيجة الاحتكاك الحضاري والتلاقح الفكريّ بين العرب المسلمين والعالم، فانتشرت أفكار المعتزلة، الذين حاولوا ربط الدين بالفلسفة والعقل، ولم يرفع ((أحد في تاريخ الإسلام لواء العقل ويجعله شاهداً وحكماً مثلما صنع المعتزلة، وإذا قلنا أنهم مثّلوا في العصر العباسيّ حركة التنوير لم نَبْعِد))(٢).

وقد أثّرت تلك الحركات الفكريّة في طريقة التفكير العربيّ، وفتحت المجال واسعاً أمام العقل بأن يطرح الكثير من القضايا التي كانت في عِداد الممنوعات، فالابتعاد عنها كان يعني الفضيلة وقوّة الإيمان، ومحاولة المِساس بها كانت تعني الرّذيلة وضُعف الإيمان، ذلك أن المعتزلة قد ((مجّدوا العقل، واعتمدوا في ترسيخ عقيدتهم الدينية على التّفكّر، واقتحموا بذلك كل مشكلة لكي ينتهوا فيها إلى رأي مقنع للعقل، وقد عدُّوا أنفسهم مجدّدين، وعدّوا مخالفيهم الذين لم يثِقوا بقدرة العقل على الخوض في كل شيء، وبخاصة في الأمور الإلهية، والذين قنعوا بالإيمان بكلّ نصّ ورد كما ورد، دون سؤال عن كيف ولِمَ عَدّوا هؤلاء تقليديين))(٣)، وكما ظهر ((اخوان الصفا برسائلهم الفلسفية النقديّة، التي أداروا بحوثها وحوارها في الطبيعة وما ورائها

(١) التراث والحداثة: د. محمد عابد الجابريّ، مركز دراسات الوحدة العربية ، ط١، ١٩٩١م، ص٢٤٢.
(٢) في الأدب العبّاسيّ الرؤية والفن: د. عز الدين إسماعيل،دار النهضة ، بيروت ، ٢٠٠٩م ، ص٢٢٧.
(٣) م ن : ص٢٢٨.

وفي المغيّبات والظواهر، وكان لها أثر بعيد في تبصير العقول، بل نكاد نعدّها من أسباب الثورة الفكريّة، وكانت مورداً عقليّاً لكثير من المفكرين))[١]، وقد أثّر هذا التوجه الفكري في عقول المفكرين والأدباء والشعراء العرب المسلمين، وظهر بشكل واضح عند أبي تمام الذي أدخل الفلسفة و تثقّف بها في شعره ثم تبعهُ المتنبي بعد ذلك.

وفي العصر الحديث ظهرت العقلانية كسمةٍ أساسيةٍ من سمات الحداثة الشعرية، وفتحت أفاقا جديدة وأبواباً كانت موصدة بوجه الشاعر، فحاول أن يُخضِعَ جميع القضايا التي تمسّ الإنسان الى سلطة العقل، وحاول شاعر الحداثة أن يرقى بنفسه بعد أن كان سجين القيود العقائدية والفكرية الجاثمة على صدره، وابتعد عن النظرة السحريّة للعالم والأشياء، وفتح المجال أمام عقله لطرح الأسئلة ومحاولة الإجابة عليها بالحجة والبرهان، وفكّ الشفرات الغامضة والمسائل المُبهمة، واختيار آفاق مغايرة لاستبدادية المغلق بالمعرفة.

وقد ظهر في العالم الأوروبي الكثير من المفكرين الذين نحو هذا النحو، فجاء " تِيْن" ((ليُظهِر إخلاصه للأمور التجريدية، حيث لا يظهر الجمال عنده إلا بسيادة العقل ـ وجاء "هربرت سبنسر" ليُعلِنَ في كتبه في علم الاجتماع وعلم النفس إيمانه بالتقدّم على أساس العلم والعقل وظهر " فرُويد" و" إدلر" و " نِيك" في دراساتهم في علم النفس، و "ماركس فايبر" و "إميل دوركهايم" في علم الاجتماع، و"دارون" ونظرياته في النشوء والارتقاء، ليقرّر هؤلاء جميعا مبدأ التّقدم والتّطور على أساس العلم والعقل فقط))[٢].

---

(١) نوابغ الفكر العربيّ، د. زكي المحاسني، ص١٣.
(٢) تقويم نظرية الحداثة وموقف الأدب الإسلامي منها: د. عدنان علي رضا النحوي، دار النحوي للنشر والتوزيع، ط٢، ١٩٩٤م، ص ٥٩ـ٦٠.

ثم ظهر"ديكارت" وذهب الى أن العقلانيّة هي : ((قائمة في معنى استخدام المنهج العقلي على الوجه الذي يتحدّد به في سياق ممارسة العلوم الحديثة))[١].

كما ذهب "هيجل" إلى أن ((العقل المطلق هو الله))[٢]، وهو بذلك يريد أن يرتقي بالإنسان الى المرتبة الأولى، ويحاول تغيير النظرة إليه، إذ إنّ الذي ((تغيّر وانقلبَ رأساً على عَقب في الفكر الأوربي الحديث، وأخذ مساراً آخر هو النظرة للإنسان حيثُ يُنظر إليه على أنهُ مركز للعالم))[٣]، وذهب المسدّي إلى أنّ العقلانية Lerationalism هي ((سعي الإنسان الى تفسير الظاهرة المقرّرة لديه باستنباط أسبابها وعلل وجودها ومحرّكات ضرورتها، والعقلانية مذهب فلسفي ينفي أصحابهُ عفوية وجود أي ظاهرة في الكون))[٤]، وترتبط فكرة الحداثة ((ارتباطًا وثيقًا بالعقلنة، والتخلّي عن أحدها يعني رفض الآخرى))[٥].

وبناءً على ما سبق يمكن القول بأنّ طرق التفكير قد تشابهت بين المفكر العربي في العصر العبّاسي وبين المُفكّر الأوربي الحديث، وقد استوعب المتنبي بثقافته وحسّه ووعيه الدقيق أغلبَ التيارات الفكريّة في عصره، وجاءت منسجمة مع ميوله وتطلّعاته وتفكيره، إذ أظهرت نصوصُه الشعرية تمجيدَهُ العقلَ وإعلاء شأنه في مواطن عديدة ، ومنها قوله:

وأنفَسُ ما للفتى لُبّهُ   وذو اللّبِ يكرهُ إنفاقهُ[٦]

وقد ابتعد المتنبّي عن حانات الخمر، ولم يتقرّب من الغواني، وقَارَنَ بين العقل ونقيضه في قوله:

---

(١) سؤال الأخلاق: د. طه عبد الرحمن، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠٠، ص٦٢.
(٢) تقويم نظرية الحداثة وموقف الأدب الإسلامي منها: د. عدنان علي رضا النحوي، ص٦٠.
(٣) الإسلام والحداثة: د. مصطفى الشريف، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٩٩٩م، ص٢٣.
(٤) الأسلوب والأسلوبية: د. عبد السلام المسدّي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط٥، ٢٠٠٥م، ص١٣٦.
(٥) نقد الحداثة: ألن تورين، ترجمة أنور مغيث، الهيأة العامة لشؤون المطابع الأميرية، ١٩٩٨م، ص٣٠.
(٦) ديوانه:٦٦/٣.

ذو العقلِ يشقى في النعيم بعقله   وأخو الجهالة في الشقاوة ينعمُ[١]

وقوله:

وغيرُ فؤادي للغواني رميّة   وغيرُ بناني للزّجاج ركابُ[٢]

وكان يمتلك منهجا وتفكيراً لا ينسجمان مع هذه الأجواء، ولذلك جاء شعره فكريّاً يدعو الى التأمّل وإشراك الذهن، وقلّ نتاجهُ في أغراض أخرى (كالغزل واللهو والمجون...)، وكان لا يخاطب قلب المتلقيّ ولا مشاعره بقدر ما كان يخاطب عقله وتفكيره، عبر طرح بعض القضايا الفلسفية وصياغة المعاني الفكريّة على شكل حكم وأمثال، وكان أحد الشعراء ((المفكّرين القلائل في رحلة الشعر العربي المتعاقبة عبر العصور))[٣]، وذلك ((بوصفه أكبر علامات العقل البشريّ))[٤].

لقد جعل المتنبي سلطة العقل والتفكير أعلى من سلطة القوة والشجاعة، اللّذان طالما تغنّى بهما في شعره، وفي ذلك قال:

الرّأيُ قَـــبلَ شَجاعةِ الشّجْعانِ   هُوَ أوّلٌ وَهيَ المَحَلُّ الثّاني

فإذا هــــمَا اجْتَمَعَا لنَفْسٍ مرّةً   بَلَغَتْ مِنَ العَلْياءِ كلّ مكــانِ

وَلَرُبّما طَعَـنَ الفَتى أقْرَانــــــهُ   بالرّأيِ قَبْلَ تَطَاعُنِ الأقرانِ

لَوْلا العُقولُ لـكانَ أدنَــى ضَيغَمٍ   أدنَى إلى شَرَفٍ مِنَ الإنْسَانِ[٥]

وكانت أفكار الشاعر تتسلّل في أغراضه الشعرية المختلفة، وما أن يجد فرصة عند مدح أو رثاء حتى الْتَفتَ الى سامعه يحاوره ويطرح عليه أفكاره بحيث ((نأى بقصيدة المديح عن تقاليدها الرسمية، وتحوّل بها الى مناسبة للتعبير عن قيم ومطامع

(١) ديوانه: ١٨٥/٤.
(٢) ديوانه: ٢٢٢/١.
(٣) الشعر والزمن: جلال الخياط، ص٤٧.
(٤) النقد العربي نحو نظرية ثانية: مصطفى ناصف، ص١٠٥.
(٥) ديوانه: ٢٢٦/٤-٢٢٧.

وصراعات وأفكار مشتركة حيناً، وذاتية حيناً آخر))[١]، وحتى بدتْ أبيات الحكمة مستقلة عن غرض القصيدة الذي قيلت فيه، وراحت ((تنزع الى الاستقلال عن السياق الذي قيلت فيه، وعن ذاتية مبدعها لتلتفت أكثر ما تلتفت الى المُتقبّل وتنفتح على الثابت المطّرد في تجربته للحياة، وعلى المستمر في مستجدات شؤونه معها))[٢].

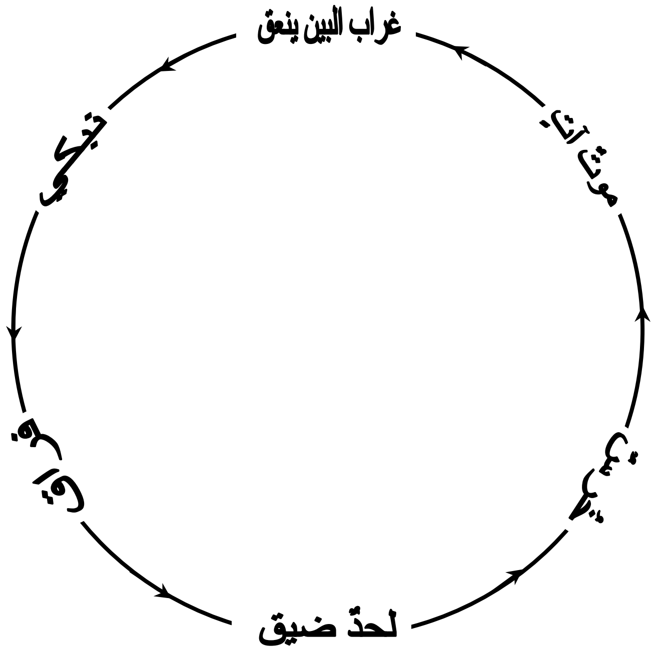
لقد تناول المتنبي الكثير من القضايا التي تخص الإنسان، وكان من أبرزها قضية (الحياة والموت)، تلك الثنائية التي انتشرت في شعره بنسبة كبيرة، لتتحول من غرضها الأصلي إلى حكمٍ ومواعظٍ وإرشاد للناس ، ونراه يؤكّد ذلك كثيراً، كما في قوله:

أبَني أبينا نحنُ أهـــــلُ منازلٍ ... أبداً غرابُ البينِ فيها ينعـــَقُ
نَبكي عَلـــى الدُنيا وَما مِن مَعشَرٍ ... جَمَعَـتهُمُ الدُنيا فَلَم يَتَــــفَرَّقوا
أَينَ الأَكـــاسِرَةُ الجَبابِرَةُ الأُلـــى ... كَنَزوا الكُنوزَ فَما بَقينَ وما بَقوا
مِن كُلِّ مَن ضاقَ الفَضاءُ بِجَيشِهِ ... حَتّى ثَوى فَحَواهُ لَــحدٌ ضَيـِّقُ
خُرْسٌ إذا نودوا كأنْ لَم يَعلَمــوا ... أَنَّ الكـَلامَ لَـــهُم حَـلالٌ مُطلـَقُ
وَالمَوتُ آتٍ وَالنُـــفوسُ نَفائِسٌ ... وَالمُستَـغِرُّ بِـما لَدَيهِ الأَحـمـَقُ[٣]

وفي الأبيات السابقة صورة عقلية رسمها المتنبي حسب رؤيته الخاصة التي اختلف فيها عن غيره لأنّ ((رؤيتين مختلفتين لواقعة واحدة تجعلان منها واقعتين متمايزتين))[٤]، وقد رسم المتنبي لهذه الرؤية ألواناً تنسجم مع معانيها، ألواناً مفزعةً ومظلمةً تعمّد إبرازها لتنبيه العقل الإنساني الى ما يحيط به من مخاطر، فوظّف لذلك

(١) لغة الشعر الحديث في العراق: د. عدنان حسين العوادي، ص ٧٩.
(٢) المتنبي والتجربة الجمالية عند العرب: د. حسين الواد، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط٢، ٢٠٠٤م، ص ٣٢٥.
(٣) ديوانه: ٣/٥٥ـ٥٦.
(٤) الشعرية: تز فيطان طودوروف ، ترجمة شكري المنحرت ورجاء ألن سلامة، دار توبقال للنشر، ط١، ١٩٩٠م، ص ٥١.

ألفاظًا هي بمنزلة وخزة للعقل مثل (غراب البين، نبكي، يتفرقوا، لحد ضيق، خرس، الموت)، وقد افترض الباحث ترسيمة على شكل دائرة تُمثِّلُ فكرة الموت والحياة المتعاقبة التي أرادها الشاعر:



إنّ من يُعبّر عن هذه الفكرة في صورة شعرية يكون قد وفّى الشعرَ حقّه[1].

وقد أكد المتنبي استمرار تلك الفكرة باستعماله أفعالًا تدل على الحال والاستقبال (أبداً، ينعقُ، نبكي، يتفرّقوا، يعلموا، آتٍ)، وقد كان توقيع المتنبي على شكل معنى مكثّف في نصف بيت (وَالمُستَـغِرُّ بِـما لَدَيهِ الأَحـمَـقُ)، وبهذه الشعريّة تمكّن المتنبي من إيصال الفكرة مباشرة الى عقل المتلقي، ولأنّه أراد لشعره الخلود والعظمة، فقد عالج القضايا الخالدة والعظيمة، وقد مثّلت الحقائق التي جاء بها ((عصارة التجربة

(١) ينظر : مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة: ترجمة محمد الشيخ وياسر الطائري، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٦م، ص٧٠.

البشريّة في صراعها التاريخي مع الكون والطبيعة، وصراع الناس بعضهم ضد بعض، وصراع الذات المفردة مع المجموعة، وضد أصناف الحدود والعراقيل التي تفسد العيش))[١]. وقد شبّه المتنبي الدنيا بالمُومس حين قال:

فذي الدّارُ أخونُ من مُومَسٍ وأخدعُ من كفّةِ الحابلِ[٢]

وقد عزّز في بيته السابق الفكرة ودَعَمها لعلمهِ بما في نفس المتلقّي من نظرة سابقة عن المُومس في غدرها وخيانتها، وقد فجّر طاقات لفظة (المُومس) الإيحائية الكامنة بتشبيهها بالدنيا، ويؤكد فكرة الدنيا الزائلة في قصيدته التي عزّى بها سيف الدّولة عن عبدِهِ يماك التّركيّ إذ قال:

وقد فارق الناسُ الأحبّةَ قبلــنا واعيا دواءُ الموتِ كلَّ طبيبِ
سُبقنا الــى الدنيا فلو عاش أهلُها مُنعنا بها من جيئة وذهــوبِ
تملَّكــها الآتـــي تملّكَ ســالبٍ وفارقها الماضي فراق سليبِ
ولا فضل فيها للشجاعة والنّدى وصبرُ الفتى لولا لقاء شعوبِ[٣]

وقد بيّن في هذه القصيدة فضل الموت وانتهاء الحياة، والفرق بيننا نحن أبناء الموت، وبين أبناء الخلود، إذ لولا الموت لفقدت كثيرٌ من الصفات والغرائز البشرية جدواها، فلا حاجة للحب والبغض والطمع والشهرة والقوة والكرم والصبر ... لأنّ الإنسان خالدٌ لا يموت، ((لكن الموت يأتي ليعطيها معنى تُفسّر بموجبه، وهو يمنحها المعنى لأنّه يحوّلها من تقدُّم نحو الأمام المُطلق إلى تقدُّم نحو (الأمام/العودة))) [٤]، وهو بهذه القصيدة قد أصاب ((كبد الحقيقة حين قال إن الموت هو علّة الشجاعة والكرم

---

(١) المتنبي والتجربة الجمالية عند العرب: د. حسين الواد، ص ٣٢٤.
(٢) ديوانه:١١٩/٣.
(٣) ديوانه: ١٢٣/١-١٢٤.
(٤) الخطيئة والتكفير: د. عبد الله الغذامي، ص٢٠٢.

والصّبر))[١]، وعلى هذا النمط الفكريّ كتب المتنبّي أغلب شعره متكئاً على المعاني الفلسفيّة إذ قال:

وإذا كانت النفوسُ كباراً   تعبت في مرادها الأجسامُ[٢]

وقد علّق العُكبريّ على هذا البيت قائلًا: ((وبيت المتنبي من كلام أرسطو؛ إذا كانت الشهوة فوق القدرة كان هلاك الجسم دون بلوغ الشهوة))[٣]، وقد ربط كثيرٌ من النقاد بين أبيات المتنبّي وحِكمِ أرسطو، إمّا لإطّلاعه وثقافته، أو لأنّ نمطه الفكريّ قد جاء مطابقًا لنمط التفكير الأرسطيّ فهو ((الذي وطأ لهذا وذاك من الشعراء أن يطوّروا القصيدة الفكريّة))[٤].

وميَّزَ المتنبّي بين حِلم الإنسان وتأنّيه، وبين جُبنه وخوفه إذ قال:

إنّي أصاحبُ حلمي وهو بي كَرِمُ   ولا أصاحب حلمي وهو بِي جُبِنُ[٥]

وقال:

من الحِلمِ أن تستعملَ الجهلَ دونه   إذا اتّسعت في الحلمِ طُرقُ المظالمِ[٦]

وقال أيضًا:

وإذا الحِلمُ لم يكنْ في طباعٍ   لـم يُحَـلِّم تــقادُمُ الميــلادِ[٧]

والبيت الثالث ـ كما يقول العكبريّ ـ هو ((من قول الحكيم: بالغريزة يتعلّق الأدب، لا بتقادم السّن))[٨].

وقد عرضَ المتنبّي قضيّة الحب على مرشّحات العقل، إذ قال:

---

(١) رأس الأدب ـ المتنبي: عبد القادر المازنيّ، دار الفكر، بيروت، ١٩٦٥م، ص٣٠-٣١.
(٢) ديوانه: ٤٨/٤.
(٣) ديوانه:٤٩/٤، الهامش رقم (٦).
(٤) الشعر والزمن: جلال الخيّاط، ص٤١.
(٥) ديوانه : ٢٧١/٤.
(٦) ديوانه : ١٧٥/٤.
(٧) ديوانه: ٩٤/٢.
(٨) ديوانه: ٩٤/٢، الهامش رقم (١٣).

فإنّ قليل الحبّ بالعقلِ صالحٌ   وإنّ كثير الحبّ بالجّهلِ فاسدُ[(١)]

وجاء التّضادّ بين ألفاظ (قليل وكثير، العقل والجهل، صالح وفاسد) لِيرتقي بالمعنى الشعري الذي أراده، ومن الملاحظ أن المتنبي غالباً ما كان يضعُ نفسهُ خارج دائرة العشق فيعطي لنفسه دور الرّاوي وكأنّه يراقبُ نفسَ الإنسان فيكون هو المرشد والواعظ لها، ويقول:

لا تَلقَ دهركَ إلّا غير مُكترِثٍ   مادام يصحبُ فيهِ روحكَ البدنُ

فما يدوم سرورُ ما سُررتَ به   ولا يرُدُّ عليكَ الفائتَ الحـــزنُ

ممّا أضرّ بأهل العشقِ أنّــهُمُ   هَووا وما عرفوا الدنيا وما فَطنوا[(٢)]

والمتنبّي في الأبيات السابقة قد تخطّى قضية التّدريج في إيصال الفكرة، إذ بدأ ببثّ أفكاره دون مقدّمات أو شروحٍ، بل بأداة النهي والفعل المجزوم (لا تلقَ) وهذا دليل ثقته العالية بنفسه وبأفكاره وعقلانيّته في معالجة الأمور.

لقد أثبت المتنبي للعالم الشعري أنّ ((الأدب الرفيع لم يخلُ قط من عنصر التفكير، وإنّ الشاهد على ذلك أدب الفحول من شعراء الأمم العالميين))[(٣)]، وإنّه قد هضم أغلب التيارات الفكرية التي أحدثت تساؤلاتها جدلًا كبيراً عند المفكرين في العصر العباسيّ. وكان المتنبي من بين كل الشعراء انعكاسا لمبدأ سلطة العقل والتفكير في شعره كما توضّح.

---

(١) ديوانه: ٢٨٣/١.
(٢) ديوانه: ٢٦٨/٤.
(٣) في نقد الشعر: د. محمود الربيعيّ، دار المعارف بمصر، ط٣، ١٩٧٥م، ص١٣٤.

رفعتْ الحداثة الشعرية شعار الحرية، وتبنّت ترسيخها بوصفها سمةً فاعلة ومؤثّرة في فتح آفاق التفكير ((ومحاولة الانتصار على التسلّط))[(١)]، وفسح المجال واسعاً أمام الإنسان ليسأل ويستنتج باستمرار، وسارت الحرية في تناسب طرديّ مع الإبداع ، وكان لابد من ظهور أعداء لها في كلّ زمان ومكان حاولوا الوقوف بوجه أي تمرّد وانفلات ينشدان التحرّر ويبتغيان التجديد في كلّ شيء، هذا في العصر الحديث وهو يشبه الى حدّ كبير العصر العباسي الذي التقت فيه الأمواج المعرفيّة واختلطت فيه الأجناس والألسنة، كلٌّ يحملُ معه حضارته وثقافته وتطلعاته ورؤاه. إذ إنّ ((تقارب الأمم واختلاطها وامتزاجها تؤدي دائماً الى تبادل الآراء والأفكار والخبرات))[(٢)]، وجرت عمليات التّفاعل والتّلاقح الفكري والثقافيّ في ذلك المجتمع الذي امتاز بنسبة كبيرة من الانفتاح والتّحرر، إذ ساعدت تلك الأجواء في انتشار المذاهب الفكريّة والتيارات الفلسفية، والانفتاح بالتّرجمة والتأليف، وازدادت عمليات التبادل والتفاعل المعرفي، فَعَن اليونان أخذوا ((المنطق، والفلسفة والطب والهندسة ، وعن الفرس: السير، الحِكم، الموسيقى، الآداب))[(٣)]، وكل ذلك بالنتيجة أدى الى تطوّر كبير وملموس في الحياة العقليّة والفكريّة والاقتصاديّة والاجتماعيّة ـ ولذلك فقد اتّسعت دائرة الحرية واتّسعت معها دائرة الإبداع والتّجديد. وكان أن تأثّر الشعر بطبيعة الحال مثل غيره من النشاطات الفكرية والإبداعية بهذه الموجة من التفكير الحرّ على وجه الخصوص، وبدأ يتّضح ذلك التأثير عند شعراء العصر العباسي منذ أن تفجّرت فكرة الحرية الملازمة لنشوء الدولة العباسية وعند أوائل شعرائها مثل بشار بن برد الذي تحرّر من قيود العصر الأموي ودخل من باب واسع للحرية دائرة العصر العباسي، فهو ((أوّل من

---

(١) الحداثة وما بعد الحداثة: بيتر بروكر، ص١٥٢.
(٢) الأدب العربي في العصر العبّاسي: د. ناظم رشيد، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة الموصل، ١٩٨٩م، ص١٥.
(٣) المتنبي شاعر ألفاظه تتوهج فرسانًا تأسر الزمان، د. علي شلق، مطبعة الشعب، بغداد، ١٩٧٨م، ط١، ص٢٤-٢٥.

فَتقَ البديع من المحدثين))[١]، وازداد إبداعه وفاضت شعريته حتى صار رأس المجدّدين وأوّل الشعراء المحدثين فقد جاء هو ((وأصحابه، فزادوا معاني ما مرّت قطُّ بخاطر جاهليّ ولا مخضرم ولا إسلامي))[٢]، وأسّس لمذهب شعري، ثم ما لبث أن سار على نهجه المجدّدون، وعلى طريقته سار الشعراء الذين مارسوا حريتهم في إبداع النص الشعريّ، ومضوا بثورتهم ضد الجّمود والتّقليد، وتحمّلوا عشرات الأحكام التعسّفية التي ملأت بطون الكتب النقديّة بعد مناظرات ومعارك أدبيّة بين الشعراء المحدثين من جهة، وعلماء اللّغة ونقّاد الأدب الذين كانوا ينتصرون للقديم من جهة أخرى.

وقد ظهر المتنبي بعد هدوء تلك المناوشات والمعارك الأدبية والنقدية، وبعد أن شقّت مذاهب المُحدثين طريقها في الشعر بصعوبة وبطء حتى امتصّت غضب النّقّاد، واستقرّت وسط النسيج الثقافي فأُعجِبَ الناسُ بها وتناقلوها جيلاً بعد جيل، فوجد المتنبي نفسه أمام اتّجاهين وخيارين اثنين: فإمّا أن يكون داخل مقاييس عمود الشعر وإمّا خارجه.

لقد قرأ المتنبّي أشعار الملتزمين بعمود الشعر وهضمَ نتاجاتهم الشّعرية، وقرأ أشعار الخارجين على عمود الشعر وهضمَ نتاجاتهم الشعرية أيضاً، وتمكّن بعبقريةٍ وذكاءٍ أن يتجاوز المذهبين، ليؤسّس قواعد رصينة في الشعر نتج عنها مذهب خاص مستقل اتّسم شعره بقوة وجزالة شعراء العمود، ورقّة وسهولة الخارجين عنه، وقد ضحّى المتنبي بالكثير من أجل أن ينال حرّية الاختيار، فلم يعرف حياة الاستقرار، وعاش أغلب حياته متغرّباً متنقّلاً بين البلدان ينشد حريته فيقول:

تغرّب لا مستعظما غير نفسه ولا قــابـلا إلا لخــالـقه حكـــــما

---

(١) العمدة: ابن رشيق القيرواني، ج١، ص١٣٨.
(٢) المصدر نفسه: ج٢، ص١٧٢.

ولا سالكا إلا فؤاد عجاجة ولا واجدا إلا لمكرمة طعما
يقولون لي ما أنت في كلّ بلدة وما تبتغي؟ ما أبتغي جلّ أن يسمى[(١)]

لقد مثّلت هذه القصيدة في رثائه جدّته، صرخته بوجه القيود وضغوط السلطة، وكانت محتدمة ومليئة بمشاعر حاول المتنبي كتمانها لكنّها تفجّرت بأجمل التحوّلات الشعرية، فقد وسّعَ فيها الفجوة أو مسافة التّوتّر بين الذات الحاضرة والمُغيّبة بالتنقّل أينما اقتضى السّياق الدلالي .

إنّ صدق الانفعال في هذه القصيدة يُوجِب الوقوف عليها طويلًا ومحاولةً تأمّلها بدقّة، وعدّها فرصة ثمينة للنفاذ الى عقل المتنبّي وهو يطلق أفكاره ومشاعره إطلاقاً صادقاً، ويصوّر الأحداث التي مرّ بها بشكل دراميّ، ويخلُق حواراً افتراضيّا بينه وبين قومٍ مجهولين يسألونه عن مبتغاه وكثرة أسفاره وتنقّلاته ليجيب: (ما أبتغي جلّ أن يُسمى)، وجاء باللفظ (جلّ) الذي يستفزّ المُتلقيّ كونه لا يُستعملُ إلا في مواطن القداسة مرتبطًا بلفظ الجلالة، وأغلب الظّن أنّه كان يبتغي (الحرّية)، حريّة القول وحرية الفعل وحرية التفكير، فقد نشدَ عزّة النفس، ولم يقبل الظلم ويتّضح ذلك في قوله:

فلا عَبرَت بي ساعةٌ لا تُعزُّني ولا صَحُبتني مهجةٌ تقبلُ الظُلما[(٢)]

وحين عصفت بالمتنبّي ـ كغيره من الشعراء ـ قيود المجتمع وغيرها محاولةً تكبيل حرّيته والانتقاص من شاعريته، كان لا بدّ له من مواجهتها لإحساسه بقدرتها على نسف كل أحلامه وتطلّعاته الشعرية إنْ بَقيَ مكتوف اليدين، وكان من بين تلك القيود:

١. البنية الفنية للقصيدة التي تتجلى في:

(١) ديوانه: ١٧٢/٤.
(٢) ديوانه: ١٧٤/٤.

أ. **المطلع:** ثار المتنبّي وحاول التمرّد على المطالع التقليدية بالتّجديد فيها، وقد أثنى حازم القرطاجنّي على مطالِع المحدثين وعدّها أكثر حسنًا من مطالع المتقدّمين الذين لم ((تكن لهم عناية بتشفيعِ البيت الأوّل بالثاني))(١)، لذا فإنّ المتنبّي ((لم يُلزِم نفسه بالمطلع التقليدي في القصائد العربيّة وهي النّسيب وبكاء الأطلال، بل أنّه يُعَدّ أحد الثائرين على هذا المطلع))(٢)، وقد قال في مطلع إحدى قصائده:

إذا كانَ مدحٌ فالنّسيبُ المقدّمُ أكُلُّ فصيحٍ قال شعراً مُتيَّمُ(٣)

وقد اتّسمت أغلب مطالع قصائده بالمباشرة في التناول والابتعاد عن التقليدية، إذ إنَّ على الشاعر ((أن يُترجِمْ رؤياه بطريقةٍ أكثر مباشرةٍ ودون الاكتراث للتقاليد الأسلوبيّة))(٤)، ومن ذلك قوله معاتبًا سيف الدولة:

أرى ذلك البعد صار ازورارا وصار طويل السّلام اختصارا
تركْـتـَني اليـوم فـــي خَجْلة أمـوتُ مراراً وأحـيا مـــراراً(٥)

إنّ المطلع في قصيدة المتنبّي ((يمتلك روحَهُ وجسده، فهو صولة الفارس الأولى ولا بدّ من أن يركّز فيها نفسه ثُمّ يهدأ باتّجاه ترسيخ قيم ومبادئ تتضمنها القصيدة)) (٦)، وفي أحايين كثيرة كان يقوم المتنبّي بمواجهة التيار التقليدي بقلب المعنى المألوف والإتيان بمعانٍ غير مألوفة ومغايرة للواقع، ومثال ذلك قوله في قصيدة يمدح بها عليّ بن إبراهيم التنوخي:

---

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء: حازم القرطاجنيّ، تح محمد الحبيب، ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٦م، ص٣٠٨.
(٢) مطلع القصيدة في شعر المتنبيّ: (مقال)الدكتورة نبيلة إبراهيم سالم في كتاب المتنبيّ مالئ الدنيا وشاغل الناس، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٩م، ص٣٧١ .
(٣) ديوانه: ٥٢/٤.
(٤) قصيدة النثر من بودلير إلى أيّامنا: سوزان بيرنارد، ترجمة د. زهير مجيد مغامس، مراجعة د. على جواد الطاهر، دار الحرّة للطباعة، بغداد، ط١، ١٩٩٣م، ص٩٥.
(٥) ديوانه: ١٣٩/٢.
(٦) البنية الموسيقية في شعر المتنبيّ: رسالة ماجستير ، محمد حسين محمد كاظم الطريحي، كلية التربية، بغداد، ١٩٩٠م، ص١٣٥.

مُلِثِّ القِطرِ أعطِشها ربوعًا   وإلّا فاسْقـها السّمّ النقيـعا[١]

وقد عقّب ابن وكيع على هذا البيت بقوله : ((لم يسبِق أبا الطيب أحدٌ في الدعاء على الدّيار بالسمّ))[٢]، وإنّ المطالع التقليديّة التي كان المتنبي ((يتكلّف فيها الغزل أو بكاء الديار فهو يقولها وكأنّه يخلعُ أضراسه، ومعظم المطالع التي كان يُحسّ فيها تلك التي يتحدّثُ فيها عن نفسه وهمومه وآلامه وأماله)) [٣].

ب . الغَرض: الذي تزول أهميته وتنتهي تأثيراته بزوال المناسبة التي قيلت فيها القصيدة وانتهائها، فالمدح أو الرثاء أو غير ذلك من الأغراض الشعرية كانت في نظر المتنبّي قيوداً لا بدّ من كسرها، واتّبع لتحقيق ذلك عدّة طرقٍ وأساليب منها:

أولًا: بإعلاء صوت الذات وجعل الممدوح (مثلا) ليس سوى مُستمعٍ لشاعرٍ يتحدث ويقرع ذهن سامعيه ـ بما هو غير مطروق من العبارات ـ عن نفسه وعن تجاربه، وقد اختار المنطقة الشعرية التي تتلاءم مع ما يريد وهي منطقة (الاستهلال) وبدأ يوسّع دائرة الحرية، قال يمدح أبا القاسم طاهر بن الحسين العلويّ:

أعيدوا صباحي فهو عند الكواعب   وردُّوا رقادي فهو لحظُ الحبائبِ
فإنّ نـهاري ليـلةٌ مدلهـمةٌ   على مقلة من بعدكم في غياهبِ
بعيـدةُ مـا بين الجـفون كأنما   عقدتُم أعالي كل هدبٍ بحـاجبِ
وأحسبُ أنّـي لو هويتُ فراقكم   لفارقتُه والدّهر أخبثُ صاحـبِ[٤]

وتمتدّ ذات الشاعر في أبيات تستغرق ستة عشر بيتاً حتى يدخل إلى غرض المدح، ولا يعنيني هنا المعنى الذي أراده الشاعر من تلك الأبيات، فسواء أكانت ذات الحُبّ أو ذات الشجاعة أو غيرها، المهم أنها تمثّل الدائرة التي تنقّل فيها الشاعر وتحرر

(١) ديوانه: ٢٥٤/٢.
(٢) ديوانه: ٢٥٤/٢، الهامش رقم (٤).
(٣) النقد المنهجي عند العرب: د. محمد مندور، دار النهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ص٢١٣.
(٤) ديوانه: ١٩٣/١ـ١٩٤.

من سطوة الغرض، وسبحَ في فضاء الخيال الحر بابتعاده عن المفروض (المدح)، وفي هذا المجال تتفجّر الشعرية ويعطي أروع وأجمل ما عنده حتّى إذا ما وصل إلى الغرض الأصلي من القصيدة، فَترتْ الشعرية وقلَّ نوعًا ما عطاء الشاعر حيث نتلمّس شيئاً من عدم الاهتمام واللامبالاة. وقد لاحظ الباحث إنّ أغلب الأبيات التي طاردها وعاب عليها أهل اللغة تنتمي إلى هذه الفصيلة (فصيلة الشعر المقيَّد) التي جاءت بعدما فرغ الشاعر من شعره الحقيقي ، وأنّ شعريته العالية في الغالب تكمن في مجال مقدمات قصائده وكأنّ المتنبّي يبعث لنا برسالة عبر الزمن مفادها أنّ شعريته تتواجد هنا في الأبيات التي ينطلق فيها متحررًا من قيوده، ولنأخذ مثالًا آخر وهي قصيدته في مدح بدر بن عمّار التي قال فيها:

الحبُّ مـا منع الكـلام الألسـنا   وألذُّ شكـوى عاشـقٍ ما أعلـنا
ليت الحبيب الهاجِري هجر الكرى   من غير جرمٍ واصلي صلة الضّنا
بِـنّا فلـو حلّيْـتنا لـم تـدر ما   ألوانُـنا مما امتُقِـعنَ تلـوّنا
وتوقـّدت أنـفاسُنا حـتى لقد   أشفـقتُ تحـترقُ العواذلُ بيننا(١)

يستمر الشاعر في مقدّمته بشعرية عالية، وأبيات كثيرة الترديد على ألسنة الناس، ثمّ يدخل غرض القصيدة في البيت الثامن إذ يقول:

وَوَقفتُ منها حيث أوقفني الندى   وبلغتُ من بدر بن عمار المنا

ونتتبع أبياته (المقيَّدة) بغرض المدح فلا نجد فيها ما يشدّ ويرتقي الى مستوى الشعرية، بل على العكس تمامًا فإنّ المتفحّص لها يجدُ أبياتًا كثُرَ النقد فيها وبانَ النُقصان، من مثل قوله في أحد أبيات المدح:

تتقاصرُ الأفهامُ عن إدراكِهِ   مثلُ الذي الأفلاكُ فيه والدّنا(٢)

---

(١) ديوانه: ٢٤٠/٤، وينظر ما بعدها الى ص٢٤٩.
(٢) ديوانه: ٢٤٥/٤.

وقد تناول هذا البيت كثيرٌ من النقّاد حول المعنى وتوظيف اللغة، فقد ((أفرط جداً، لأنّ الذي الأفلاك فيه والدّنا، هو الله عزّ وجلّ))[١]، وعاب عليه آخرون جمع الدّنيا على (الدُّنا)، وهذا يُثبت ما أوردناه من ضعف وفتور في شعريته وهو يدخل غرض القصيدة الأصلي.

ثانيًا: إنّ الأسلوب الثاني الذي استخدمه الشاعر من أجل توسيع دائرة الحرية في شعره هو محاولة تطعيم أبيات الغرض الأصلي بجرعات متباعدة تحضر فيها ذاته على شكل حكمة أو رؤية خاصة، ليُضفي على النص صفة الإطلاق والشمول، وتكون مبثوثة في هيكل القصيدة إذ أن إحساسه بالمتلقي ومعرفته بحالة الضجر والملل التي قد تنتابه، تجعله يشدّ انتباهه كلّما حاول الميل والابتعاد عن السماع صَدَمَهُ المتنبي ببيتٍ أو بيتين أو أكثر يُطعّمُ بهما غرضه الأصلي (المفروض) ليُطلق أفكاره الشخصية ورؤاه الذاتية المليئة بالشعرية ((فهو يُلقي كلمة التزلّف على أميره، أو يرشق خصمه بالتهمة المؤلمة، ثمّ يلتفت إليك فيعطيك قسطك من العِبرة أو الحكمة، من أجل ذلك لا تشعر بالوحشة مهما انتقل عنك بمديحٍ أو هجاء))[٢]، وبهذه الطريقة يجعل المستمع مضطراً لأن يستمر معه بمجاراته حتى نهاية القصيدة، ويبرز هذا الأسلوب في مواطن كثيرة من شعره منها قصيدته في هجاء إسحق بن إبراهيم الأعور بن كيغلغ التي قال فيها:

لِهوى النّفوسِ سريرةٌ لا تُعلمُ   عرضاً نظرتُ وخِلتُ أنّي أسلمُ[٣]

ويتّبع في مستهلها أسلوبه الأول (تصعيد الاهتمام بالذات) ليشدّ بها المستمع حتى إذا انتقل الى غرضه الأصليّ (الهجاء) جاءت أبياته باردة تخلو من الشعريّة، ونذكر منها قوله:

يحمي ابن كيغلغ الطريقَ وعرسُهُ   ما بين رجليها الطريقُ الأعــظمُ

---

(١) الصبح المنبي : يوسف البديعي، ص٣٨٢.
(٢) ابو الطيب المتنبي حياته وخلقه وشعره وأسلوبه: محمد كمال حلمي بك، ص١٦.
(٣) ديوانه: ١٨٢/٤.

أقم المسالح فوق شفر سكيـــــنة   إن المـــــنيّ بحلقتيها خـضرمُ
وارفق بنفسك إن خلـــــقك ناقصْ   واستر أباك فإن أصــلك مظـلم(١)

ويستمر الشاعر بهذه الأبيات الباردة، حتّى ينتقل إلى أسلوبه في التصعيد من الاهتمام بالذات، إذ قال:

راعتْكِ رائعةُ البياضِ بعارضي   ولو أنّها الأولى لراعَ الأسحمُ(٢)

وبعد ذلك ينتقل إلى أسلوبه الثاني ببثّ الأفكار الشّمولية في هيكل القصيدة بشكل متناوب ، كما يأتي :

– ذو العقلِ يشقى في النعيم بعقـله   وأخو الجهالة في الشّقاوة ينعمُ
– لا يخدعنّك مـــن عدوٍّ دمــــعُهُ   وارحم شبابك من عدوٍّ تَرحـمُ
– لا يسلمُ الشرفُ الرفيعُ من الأذى   حتى يراقَ علـــى جوانبه الدّمُ
– يؤذي القليلُ مـــن اللئامِ بطبـعهِ   مَنْ لا يـــــقّلُ كما يَقّلُ ويَـلؤمُ
– الظّلمُ مِنْ شِيمِ النّفوسِ فإن تَجدْ   ذا عِـــفّةٍ فلِعـــلةٍ لا يَظــلِمُ
– ومِـن البليّةِ عذلُ منْ لا يرعوي   عن غيّهِ وخطابُ من لا يفــــهَمُ
– والـذّلُّ يظهرُ فـي الذليلِ مـودّةً   وأوّدَ مــــنه لمن يــودّ الأرقـمُ
– ومـــن العداوة ما ينالك نفعـه   ومـن الصداقة ما يضـُّر ويؤلمُ
– أفعال مــن تلد الـكرام كريـمة   وفعال من تـلد الأعاجم أعــجمُ(٣)

ويستمرّ المتنبّي ببثّ أفكاره، وحِكمهُ متفرّقةً على هيكل القصيدة بالكامل، كي لا يبتعد السامع ويبقى ضمن أجواء القصيدة، إذ إنّ ((أجزاء النصّ الشعريّ، مهما تباينت ظاهريا فيما بينها، فإنّها لا تنفكُّ تدور حول نواةٍ دلاليّةٍ واحِدة))(١).

---

(١) ديوانه: ٤/١٨٦-١٨٧.
(٢) ديوانه: ٤/١٨٤.
(٣) ديوانه: ٤/١٨٥-١٩٢.

١. **القيود المعنوية:**

ونستطيع تسميتها (القيود الخارجية) التي تؤثّر على صاحب النّص ثمّ النص، وتتمثّل في الآتي :

أ. الشعور بالضّعف ، لانّ المتنبي لم ينسجم ـ بتعاليه وشموخه ـ مع غرور وتكبّر الملوك والأمراء، وكان يشعر بالفارق المعنوي الكبير بينه وبينهم، وقد عَدّ ذلك قيداً آخرا يَفرض عليه طريقةً وأسلوباً شعرياً يجب الالتزام به، ويتّضح ذلك في قوله لسيف الدولة:

أسيرُ إلى إقطاعه ، في ثيابه   على طرفهِ، من داره، بحسامه [٢]

إنّ البيت السابق يمثّل حالة المتنبّي وتنعّمه بعطايا الملوك (إقطاعه، ثيابه، طرفِه، دارهِ، حسامهِ)، وكل هذه الأفضال والعطايا كانت قيوداً تحاول تكبيل الشاعر وكبح أفكاره، وتغيير وجهته الشعرية، وقد كان لا بدّ له من إجراء موازنة دقيقة بين التخلّص منها طلباً للحريّة من جهة، وبين التنعّم بها والاستئثار الموافِق لتطلّعاته وآماله من جهة أخرى، وقد نجح المتنبّي في جعل هذه القضيّة عبارة عن مقايضة بتفخيم الدّور الشعري ليرتقي إلى مستوى أفضال وعطايا الملوك، حتى توصّل أخيراً الى قناعة منحتْهُ الحرية وهي أنّ عطاءه للملوك أغلى وأبقى من هباتهم وعطاياهم، ذلك لأنّ شعره خالدٌ باقٍ، أمّا عطاياهم فهي فانية زائلة، فجعل شعره سلاحاً في معركته مع الحياة. قال مادحاً أبا شجاع فاتكاً الذي حمل إليه هدية قيمتها ألف دينار:

لا خيلَ عندكَ تُهديها، ولا مالُ   فليُسعِد النُطقُ إنْ لم تُسعد الحالُ [٣]

---

(١) الأسلوبية الشعريّة (قراءة في شعر محمود حسن اسماعيل): د. عشتار داود، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٧م، ص١٩١.

(٢) ديوانه: ٨٦/٤.

(٣) ديوانه: ٢٨٧/٣.

وفي البيت السابق يستعمل الشاعر (التجريد) فيُخاطب نفسه بكاف المُخاطب، ويجعل من النّطق (شعره) مقابلًا للخيل والمال، في محاولةٍ منه لإزالة الفوارق الطبقيّة، وقال أيضًا:

وما شكرتُ لأنّ المالَ فرّحني ‏ ‏ ‏ سيّان عنديَ إكثارٌ وإقلالُ

لكنْ رأيتُ قبيحاً أن يُجادَ لنا ‏ ‏ ‏ وإنّنا بقضاءِ الحقِّ بُخّالُ[(١)]

إنّ الروايات التي تُثبِت صحّة هذا التوجّه عند المتنبّي كثيرة، ومنها أنّه عندما قرأ عليه أبو الفتح بن جنّي بعض الأبيات ثمّ انتهى منها، قال له ابن جنيّ: ((يعِزُّ عليّ أن يكون هذا الشعر في ممدوح غير سيف الدولة، فقال: حذّرناهُ وأنذرناه))[(٢)]، وقد عَدَّ ـ بقوله هذا ـ سيفَ الدولةِ الخاسِرَ الأكبر في الفِراق، ((فلولا المتنبّي ما عرف الناسُ سيف الدولة الحمداني، بالصورة التي وصلت إلينا اليوم))[(٣)]، وغالباً ما كان المتنبّي يشعر أنّه ملكٌ مِثلهُم، ويتّضح ذلك في قوله:

وفؤادي من الملوكِ وإنْ كا ‏ ‏ ‏ نَ لساني يُرى من الشّعراءِ[(٤)]

ومن الأساليب التي اتبعها المتنبّي هوتعظيم شأنه أمام الملوك وقد بدتْ غريبة وغير مألوفة في زمانه، مثل الشروط التي أملاها على سيف الدولة ((إذا أنشده مديحه لا يُنشِده إلا وهو قاعد، وإنّه لايُكلّفُ تقبيل الأرض بين يديه، فنُسِبَ إلى الجنون، ودخل سيف الدولة تحت هذه الشروط))[(٥)].

لقد تمكّن المتنبّي من تحطيم الحواجز وخرق قانون الطبقات الاجتماعية ((فعصَفَ بالمفهوم القديم للمدْحة العربية، ونقلها من المحدودية والضيق بشخص

---

(١) ديوانه: ٢٨٩/٣.
(٢) الصبح المُنبي: يوسف البديعي، ص١٠٠.
(٣) وظيفة الشعر في التراث البلاغي النقدي عند العرب: د. وسن عبد المنعم ياسين الزبيدي، منشورات المجمع العلمي، ٢٠٠٩م، ص١٤٥.
(٤) ديوانه: ١١٢/١.
(٥) الصبح المُنبي: يوسف البديعي، ص٧١.

الممدوح الى الشمولية والعمق، وطغت الأهداف النبيلة والقيم العليا والمُثُل الرائدة على قصيدة المدح لديه))[١]، ووقفَ أمام السلطة بحريّة تامّة جعلته يستعمل ـ في أحايين كثيرة ـ ألفاظًا لا يجرؤ غيره على النُطق بها أمام الملوك وذوي النّفوذ، إذ خاطبهم كما يُخاطب الصديق أو الحبيب، ويُعدُّ هذا من بدائع المتنبّي في مُخاطبته ((الممدوح من الملوك بِمثل مُخاطبة المحبوب والصديق مع الإحسان والإبداع، وهو مذهب له، تفرّد به، واستكثر من سلوكه اقتداراً منه وتجرّءاً في الألفاظ والمعاني، ورفعًا لنفسه عن درجة الشعراء، وتدرجًا لها إلى مماثلة الملوك))[٢]، ومثال ذلك قوله في كافور:

وما أنا بالباغي على الحبّ رشوةً　　ضعيف هوى يبغى عليه ثـــوابُ
وما شئتُ إلا أن أَذلّ عـــواذلـــي　　على أن رأيي في هواك صوابُ
وأعـــلمُ قوما خــــالفوني فشرّقوا　　وغرّبتُ أنـــي قد ظفرت وخابوا[٣]

وفي الأبيات السابقة يتّضح أسلوب المتنبّي في التّرفّـــع عن مال الممدوح وعـــدّهُ رشوة مقابل الشعر، وفيها أيضاً ألفاظٌ كثيرة استعملها الشاعر في غير موضعها، إذ إنّها تدلُّ على الغزل منها (الحب، هوى، عواذلي، هواك)، ومن ذلك قوله ـ أيضاً ـ في عتاب سيف الدولة:

وَاحَــرَّ قَلبــاهُ مِمَّــن قَلْبُـــــهُ شَبِمُ　　ومَــن بِجِسمي وَحـالي عِنْدَهُ سَقَمُ
مـا لـي أُكَتِّمُ حُبّاً قد بَـرَى جَسَدي　　وتَــدَّعِي حُبَّ سَيفِ الدَولـةِ الأُمَـمُ
إنْ كــانَ يَجمَعُنــا حُـــبٌّ لِغُرَّتِــهِ　　فَلَيـتَ أَنَّــا بِقَــدْرِ الحُـبِّ نَقتَـسِمُ[٤]

ومنذ المطلع يجعلنا المتنبّي ((أمام بداية مشهد حزين متحرّك ـ أبو الطيب ذلك العملاق المُعتد بذاته في لحظة ضعف إنساني عتيّ يفقد توازنه فيندب كالثّكالى ويصرخ

---

(١)لغة الحُب في شعر المتنبيّ: د. عبد الفتاح صالح نافع، ص١٦٣ـ١٦٤.
(٢) الصبح المُنبي: يوسف البديعي، ص٤٣٠.
(٣) ديوانه: ٢٢٧/١ـ٢٢٨.
(٤) ديوانه: ٦١/٤.

ويولول "واحرّقلباه" وهذا التركيب اللغوي الذي يدل على النُدبة "واحرقلبي" لا يستنفد كل أحزانه فيحوّل الياء إلى ألف ليُخفّف عن نفسه وهو يصرُخ "واحرّقلبًا" ثمّ يُضيفُ هاء السّكتِ ويبقيها أيضًا في الوصل "واحرّقلباهُ" ليُتاح لهُ أكبر قدرٍ من الصراخ وإخراج أكبر كمية من الهواء الفاسد))(١)، وهو بهذه الانزياحات اللفظية والمعنوية قد حقّق شعرية القصيدة، وجعل المتلقّي يتفاعل معها لأنّ ((الإجادة كانت دأب المتنبّي في كل شعر نظمه بغير اضطرار من ظروف العصر الذي عاش فيه))(٢)، وهذا ما حدا به بأنّ يُنزِّه شعره من الاضطرار قدر المستطاع وأن يجعله يسبح في فضاء الحرية.

ب. سلطة الدين، إنّ من أخطر القيود التي تواجه الفنّان وتمنعه من ولوج الكثير من العوالم الفنّية هي قيود العقائد الدينية التي تُسيطر على الفِكر وتُقيّده بخطوط حمراء، ولكن ((الذي يسترعي النظر في شعر المتنبّي، أنّ فيه إشارات كثيرة تختلف وضوحاً وخفاءً تنمُّ عن وهن العقيدة وضعف الإيمان))(٣)، ويذكر البديعي رواية عليّ بن حمزة البصريّ الذي قال :((بَلَوْتُ من أبي الطيب ثلاث خلال محمودة، وتلك أنّه ما كذب، ولا زنى، ولا لاط، وبَلوتُ منه ثلاث خلالٍ ذميمة وتلك أنّه ما صامَ، ولا صلّى ولا قرأ القرآن))(٤).

إنّ هذه الصفات التي ذكرها البصريّ تدلّ على أنّ المتنبّي كان متفتّحاً ومتحرراً، ولم تضغط على أفكاره الممنوعات وتحرمه حق السؤال والبحث، ويبدو أنّ النّقاد القدامى لم يهتموا كثيراً بضعف العقيدة الدينية عند الشعراء، فلو ((كانت الديانة عاراً على الشعر، وكان سوء الاعتقاد سبباً لتأخّر الشاعر، لوَجبَ أنْ يُمحى اسمُ أبي نؤاسٍ من الدواوين، ويُحذفُ ذكرهُ إذا عُدّت الطبقات، ولَكانَ أولاهم بذلك أهل الجاهلية، ومن

---

(١) في عالم المتنبّي : د. عبد العزيز الدسوقي، دار الشروق، القاهرة، ط٢، ١٩٨٨م، ص٤٥.
(٢) مطالعات في الكتب والحياة: عباس محمود العقّاد، ص١٧٩.
(٣) هل كان المتنبيّ متديّنًا: (مقال) علي أدهم ، في كتاب أبو الطيب المتنبي حياته وشعره، ص٩٠.
(٤) الصبح المنبي: يوسف البديعي، ص٩٤.

تشهد الأمة عليه بالكُفر))[١]، إلّا أن المتنبّي لم يقصد الاستهانة بالدين بقدر ما قصد الارتقاء بشعره بتوظيف الأمور المقدسة لأن جلّ اهتمامه وانشغاله كان مُنصبًّا على النّص الشعري، ولم يكن يتردّد في أن يشبّه نفسه بالأنبياء والرُسُل مستعيراً تلك الدلالات على شكل رمز يرسم به صورته الشعرية، ومثال ذلك قوله:

ما مقامي بأرضِ نخلةَ إلّا   كمقام المسيح بين اليهودِ[٢]

وقوله:

أنا في أمّة تداركها اللـــه غريبٍ كصالح في ثمود[٣]

إنّ استحضار القصص الدينية لهؤلاء الأنبياء (المسيح وصالح) دعم المعنى الذي أراده الشاعر، وصوّر للمستمع حالة المتنبّي في الاغتراب الذي عاشه في وسط قومه، وهو بذلك قد ((صَدَمَ الذوق مرتين: مرّة بشخصه المتعالي المتعاظم، ومرّة بجرأته في الشعر: جرأته التي تركب المبالغة حتى تمسّ العقيدة الدينية))[٤].

إنّ ما يريده الشاعر من مسّ الأسماء الدينية المقدّسة هو خرق التقليدية الفنية ليس غير، فجاء بألفاظٍ ومعانٍ وصورٍ تستدعي التأمل والوقوف عندها، ويتضح ذلك أيضًا في قصيدته في مدح بدر بن عمار التي قال فيها:

لَو كانَ عِلمُكَ بِالإِلَهِ مُقَسَّماً   في الناسِ ما بَعَثَ الإِلَهُ رَسولا
لَو كانَ لَفظُكَ فيهِمُ ما أَنزَلَ الـ   ـقُرآنَ وَالتَوراةَ وَالإِنجيلا
لَو كانَ ما تُعطيهِمُ مِن قَبلِ أَنْ   تُعطيهِمُ لَم يَعرِفوا التَأميلا[٥]

إنّ كل ما قام به الشاعر في الأبيات السابقة هو التلاعب بعقل المتلقي بأنْ وظّف اللغة على غير المعتاد، والشعريّة ((تنشأ بالضبط من وضع اللغة ضد خلفية لغوية

---

(١) الوساطة بين المتنبي وخصومه: القاضي الجرجاني، ص٦٣.
(٢) ديوانه: ٣١/٢.
(٣) ديوانه: ٣٤/٢.
(٤) تاريخ النقد الأدبي عند العرب: إحسان عباس، ص٢٤٤.
(٥) ديوانه: ٢٦٣/٣.

كاملة))[١]، وإنّ استعمال المتنبي هنا أداة الشرط (لو) التي هي أداة امتناع لامتناع تؤكد إنّ الشاعر لا يهدف إلى الاستهانة بالدين بقدر ما هو استدراج لذهن المستمع وصولًا الى ذروة ما كان يبتغي وهو المدح بأعلى صورهِ حيث يصل إلى قوله:

ما كلُّ من طلبَ المعالي نافذًا فيها ولا كـلُّ الرجـالِ فحولًا[٢]

وكأنّ كل الأبيات التي سبقت ما هي إلّا مقدّمات لهذا البيت، وهو المدح بأساليب ومعانٍ جديدة.

بقي المتنبّي محافظًا على حريّته الفكرية حتى أيامه الأخيرة فقد ودّع ابن العميد عند ورود كتاب عضُد الدولة يستزيره سنة أربعٍ وخمسين وثلاثمائة قائلًا:

فإن يكن المــهديّ مـن بـــان هديهُ فهذا وإلا فالـــهدى ذا فما المهدي

يُعــلّلنا هــذا الزمان بـذا الـوعــد ويخدعُ عمّا في يديه مـــــن النقدِ

هل الخير شيء ليس بالخير غائبٌ أم الرّشدُ شيء غائبٌ ليس بالرشدِ[٣]

إنّ المعنى غير المألوف الذي طرقه المتنبّي هو الذي ارتقى بنصوصه حتى بلغت درجة الشعريّة، فإنّ هذه الأسماء التي ذكرها المتنبّي وما تحمل من خلفيات فكرية عند الناس هي التي جعلت الكثير من النقاد يتّهمون المتنبّي بضعف العقيدة، إلّا أن ((مذهب المتنبي العقائدي لم يكن واضحاً بيّناً))[٤]، ولم تدلّ النصوص السابقة أو غيرها على خروق دينية كبيرة بقدر ما دلّت على فنّان عبقريّ يقوم بتوظيف طاقات الألفاظ والمعاني خدمة للنص الشعري.

---

(١) في الشعرية: كمال أبو الديب، مؤسسة الأبحاث العربية، ش.م.م ، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٧م، ص٧٤.
(٢) ديوانه: ٢٦٤/٣.
(٣) ديوانه: ١٢٠/٢.
(٤) المتنبي والتجربة الجمالية عند العرب: حسين الواد، ص٣٦٦.

١. القلق

عصر المتنبّي عصر القلق:

تعرّضت الدولة العباسية إلى تحولات خطيرة شملت جميع مفاصلها، وانتشرت بشكل كبير على الصعد كافة (السياسية والاجتماعية والثقافية والفكرية والدينية ...) أدّت الى ضعف الدولة بعد قوّتها وازدهارها، وازدياد عدد المتمرّدين والخارجين عليها، فضاعت مهابة الخلافة ومحبّتها من قلوب الناس وازداد ((تسرُّب الشكوك إلى عقيدة الجمهور بانتشار المبادئ الغريبة عن روح الإسلام والسلالة السامية))(١)، وازداد القلق داخل بلاط الخلافة وكثُرت الاغتيالات السياسية، وكثُرَ تغيير المناصب الوزارية والإدارية، وتعمّقت الخلافات والانشقاقات الفكريّة والفلسفية، وظهرت تيارات عقلية مختلفة بسبب إطلاق الحريّة، وانقسمت الدولة إلى دويلات صغيرة، وإذا استعرضنا الممالك التي عرفها الإسلام واستظلّت بظلّه إلى أيام أبي الطيب، رأينا أسماءً عجيبة، من أمثال((دولة الأدارسة العلويّة في الغرب، ودولة الأغالبة في تلك البلاد أيضًا، والدولة العلوية في طبرستان، والدولة الصفارية في هرات وغيرها، والدولة الطولونية في مصر والشّام، والدولة السامانيّة في خراسان، ودولة بني حمدان في موصل وحلب، والدولة الإخشيدية بمصر والشّام والحجاز، ومُلك بني بويه في بغداد))(٢)، وأقبل الناس على الكتب والمؤلفات المُترجمة بشكل غير مُقيّد ودون رقابة، وفكّروا فيها وعلّقوا عليها وكثُرَ الجدال وظهرت طوائفُ ومِلَلٌ، وانتشر المتنبّئون والمُتألّهون، وضعُفَ الدين وتزعزع الإيمان، ودخل الشّك في قلوب الناس فابتعدوا عن تعاليم الدين، وانتشرت حانات الخمر واللّهو والمجون والتّغزّل بالغلمان.

---

(١) ابو الطيب المتنبي حياته وخلقه وشعره وأسلوبه: محمد كمال حلمي بك، ص ٤١-٤٢.
(٢) م ن : الصفحة نفسها.

وفي ظل تلك الظروف القلقة غير المستقرّة جاء المتنبّي فوجد الأمة العربية الإسلامية ضعيفة ممزّقة فكان عصره ((عصر شكّ واضطراب استمرّ فيه النّزاع بين الطوائف والمذاهب وضعفت فيه العقيدة، وساور الشّكُ النفوس وطغى على العقائد))[١]، وأحاطت بالأمة العربية الإسلامية المؤامرات والدسائس حتى تحوّلت حياتهم إلى ((حياة ممزوجة بالدم، بعيدة عن الهدوء والسّكينة، مملوءة بالقلق والاضطراب، كلّها نزاع وكلها غِلاب))[٢].

لقد فرضت كل هذه الظروف على المتنبّي نوعاً من القلق، ظهر على شكل نغماتٍ شجيّة انتشرت في أغلب قصائده، تولّدت منها أمثلة من الشّعر تدلّ على انشغال المتنبّي داخل نفسه بها، ودبّ القلق الى مشاعره وشعره، ومن نماذج ذلك قوله في قصيدة هجا بها إسحق بن كيغلغ:

كريشَةٍ في مَهَبِّ الرّيحِ ساقطةٍ   لا تستَقرُّ علـى حالٍ من القـَلَقِ[٣]

وتشبيه المهجو بالرّيشة عند مهبِّ الريح قد رسم صورة القلق في أعلى صوره.

فاعلية القلق:

لقد تجلّى قلق المتنبّي في شعره وفقاً للظروف والتّحولات التي مرّ بها على وفق الآتي:

١.**الغُربة:** عاش المتنبّي حياة الاغتراب الذي يُعدُّ نتيجةً من نتائج القلق الدائم، فلم يستقر في بلاد، ولم ينعم بالهدوء والسكينة متأثّرًا بظروف الدولة العباسية التي سبق ذكرها، وظهرت آثار تلك الغربة في شعره، كقوله في قصيدة مدح بها بدر بن عمار:

---

(١) هل كان المتنبي متدينًا: (مقال) علي أدهم ضمن كتاب: أبو الطيب المتنبي مالئ الدنيا وشاغل الناس، ص٩٣.

(٢) حياة المتنبي حياة ممزوجة بالدم: (مقال) شفيق صبري ضمن كتاب أبو الطيب المتنبي مالئ الدنيا وشاغل الناس، ص٤٢.

(٣) ديوانه: ٧٣/٣.

ألفتُ ترحّلي وجعلتُ أرضي قتــودي والغريــري[١] الجلالا
فما حاولت في أرض مقامـا ولا أزمــعتُ عــن أرض زوالا
على قلقٍ كأنّ الريح تحتــي أوجّـــهــها جنوبــا أو شـــمالا[٢]

لقد مثّلت هذه الأبيات صورة الاغتراب والقلق في حياة الشاعر بصورة واضحة، فقد جاء بأفعال تجسّد استبداد الزمن الماضي لإثبات حالة اليأس من الغربة والإغراق فيها ((ألفتُ ، جعلتُ، حاولتُ، أزمعتُ)، وقد استعمل في البيت الثانيّ التّضادّ في اللفظتين (مقاماً و زوالًا) ليرفع من درجة شعرية البيت، وبعد أن بيّن قلقهُ (الريح تحتي) يعود ليسيطر على زمام الأمور (أوجّهها جنوباً أو شمالا)، لقد تمكّن من تكديس كلّ المعاني الدالة على القلق في نصف بيت (على قلقٍ كأنّ الريح تحتي)، وفي ذلك قال عنه محمود درويش: ((كتبتُ حوالي المئة قصيدة ثمّ انتبهتُ إلى أنّ المتنبي قال: (على قلقٍ كأنّ الرّيحَ تحتي) ـ أنا كل ما أردتُ أن أقوله ، قاله هو في نصف بيت (على قلقٍ كأن الريح تحتي) ـ المتنبّي ليس فقط مخلصاً لكل ما سبق في الشعر، وإنّما هو مؤسس لكل الحداثة الشّعرية التي تَلَتْ، ونحنُ نسبحُ في فضاء المتنبّي))[٣]، وقد فسّر المتنبي غربته بشكل مغاير للمألوف فلم يعد نفسه ـ وهو الجزء ـ غريباً عن الناس والزمن ـ وهما الكل، بل عدّهما غريبان عنه، وفي أغلب الأحيان كان يعلن براءته عنهم، ويظهر ذلك في قصيدة مدح بها المغيث بن العجلي قائلًا:

فـــؤادٌ مــــا تســـــلّيه المدامُ وعمرٌ مثل ما تهب اللـئامُ
ودهرٌ ناسهُ نـــــــاسٌ صـــغارٌ وإن كانت لهم جثثٌ ضخامُ

---

(١) الغريرُ: فحلٌ من الإبل: لسان العرب، مادة (غرر).
(٢) ديوانه: ٣/٢٤٨ـ٢٤٩.
(٣) الانزياح الشعري عند المتنبي، د. احمد مبارك الخطيب، ص٧٥، نقلا عن صحيفة الثورة السورية:ع٧٣٦٠ في ١٩٨٧/٤/٢٩م، حوار مع الشاعر محمود درويش، أجراه محمد مصطفى درويش .

وما أنا مـــنهمُ بالعـــيشِ فيــهم　　　ولكنْ معدن الذهب الرّغام[١]

لقد نظر المتنبّي إلى الناس على أنّهم موتى بدليل قوله (جثَثٌ ضخامُ)، ويبدو انّ الشعور بالغربة ((كان أمراً ملازماً للمتنبي، عدا عن أسفاره المتعددة، وتنقيبه في البلاد، وتعلّقه بمجد حالمٍ، أو غدٍ واعدٍ ثمّ خيبة أمله، وصدْمته بالناس الذين حوله، كلّ هذه الأمور مجتمعة فرضت عليه اليأس))[٢]، وأنّه يعلن في أكثر من مرّة براءته وعدم انسجامه مع الناس والمجتمع إذ يقول:

وحيدٌ من الخلّان في كل بلدةٍ　　　إذا عظُمَ المطلوب قلَّ المساعدُ[٣]

ويحاول تفسير عدم انسجامه بالتركيز على السبب وهو عظمته وتفرّده في إعتماده على نفسه ورمحه وسيفه عند الوقوع في الشدائد.

٢. **المطالبة بالقومية:** لقد حاول المتنبّي تثوير الواقع وتغييره مطالباً بالقوميّة وهدف إلى تصحيح المسار السياسي والاجتماعي، وقد تجلّت هذه المحاولات برؤية شعرية تمتدّ طول حياته، وتنتشر في شعره راسمةً خطّا قلقًا، لا يتمّ العثور عليه بالاطلاع على قصائده منفردة، بل يجب العناية بنتاجه الشعريّ مجتمعاً وصولاً الى تلك الرؤية، لكنّ حضورها كان واضحاً في سيفيّاته، إذ انسجم مع سيف الدولة، ورأى فيه القوة والشجاعة والانتصار للعروبة، وأعجب بحكمته وآماله في توحيد الأمة وإعلاء شأنها، وحضر أغلب المعارك ضد الروم، والتفّ حول هذا الأمير محاربًا معه بشعره وكلمته الساحرة، ولذلك نراه يمدحه ويذكر معركة ثغر الحدث:

وقفتَ وما في الموتُ شكٌّ لواقفٍ　　　كأنّك في جفن الردى وهو نائمُ

تمرُّ بكَ الأبطـالُ كلمى هزيـمةً　　　ووجهك وضّـاح وثغركَ باسمُ[٤]

---

(١) ديوانه: ٤/١٤١-١٤٢.
(٢) الآخر في شعر المتنبي: رولا خالد محمد غانم، رسالة ماجستير، ص٥٤.
(٣) ديوانه: ١/٢٧٥.
(٤) ديوانه: ٤/٧٦-٧٧.

وقد حاول سيف الدولة أن يتدخّل في إعادة تنظيم البيتين بأن يجعل عجز الأول للثاني وعجز الثاني للأول ليكون كالآتي:

وقفتَ وما في الموتِ شكٌّ لواقفٍ ووجهك وضّــاح وثغركَ باسمُ
تمرُّ بكَ الأبطــالُ كلمى هزيــمةً كأنّك في جفن الرّدى وهو نائمُ

ولكنّ المتنبّي أراد المجانسة في البيت الأول فالموت يجانسه الردى، وأراد الجمع بين الأضداد في المعنى في البيت الثاني، إذ إنّ وجه المنهزم لا يخلو من أن يكون عبوساً باكياً، ليأتي بضده في العجز وهو الوجه الوضّاح والثغر الباسم(١)، وهو بهذا قد أراد المعاني الشعريّة لا المعجميّة كما أراد سيف الدولة.

والموت في صورة المتنبّي له عيون وقد وضع الممدوح داخلها وأطبق جفونه عليه، وهو حتميّ في تلك المعركة العظيمة، إلّا إنّ حتميّة الموت قد زالت لأنّ الممدوح قد استقرّ في جفنه، ويذكر البرقوقي في شرحه : ((كأنّك في جفن الرّدى وهو نائم فلم يبصرك، وغفل عنك بالنوم فَسَلِمْتَ))(٢)

ويرى الباحث أن هناك معانٍ أُخر قد يحتملها هذا البيت، الأول : إنّ الممدوح لقوته وعظمته قد دخل في عين الموت متحدّيا حتى استسلم الموت فنام، والثاني أنّ الممدوح الذي يمثّل الإسلام في حربه قد حفظه الله من الموت فأدخله في عينه، ثم جعله ينام كي لايصاب الممدوح بأي مكروه.

ولم يتردّد المتنبي في هجاء الملوك الذين حكموا الأمة العربية الإسلامية من دون استحقاق، كهجائه كافور الإخشيدي بقوله:

أريك الرضا لو أخفت النّفس خافيا وما أنا عن نفسي ولا عنك راضيا

---

(١) ينظر: ديوانه: ٧٧/٤، الهامش رقم (٢٢).
(٢) ديوانه: ٧٦/٤، الهامش رقم (٢٢).

أمَينا؟ وإخلافا؟ وغدرا؟ وخسّة؟ وجبنا أشخصا لحتَ لي أم مخازيا[١]

قام المتنبّي بتكثيف الأسئلة بعلامات الاستفهام وجَعَلها تتراكم في هذا البيت لتكون مدعاة لخلق الأوصاف الرذيلة للمهجو بتواترها على هذا الشكل، ولتكشف الجانب الانفعالي النفسي لدى الشاعر ولذلك جاء بيته الثاني تمثيلًا يتطلّب حركات معينة ووقفات كثيرة كي تتجلى دلالته.

٣. **قضايا الإنسان ورؤى المتنبي:** كان المتنبي مفكراً دائب التفتيش عن القضايا المقلقة وصولاً إلى نتائج قد تكون أكثر قلقاً، إذ تعدّى برؤاه الشعرية النظر للأشياء من زاوية واحدة، وراح يقلّبها في أكثر من إتّجاه كي يزيل الغموض عنها ، ومثال ذلك قوله في رثاء أخت سيف الدولة:

تخالفَ الناسُ حتّى لا اتّفاق لهم إلّا على شَجَبٍ والخُلفُ في الشَجَبِ
فقيلَ تخلصُ نفسُ المرءِ سالمةً وقيلَ تشرُكُ جسم المرءِ في العطبِ
ومن تفكّر في الدّنيا ومهجته أقامهُ الفكر بين العجز والتّعبِ[٢]

إنّ مجرّد المحاولة لاختراق جدار هذه القضايا (الحياة والموت والروح)، فقط تُعدُّ باعثة على القلق؛ كونها قضايا كامنة في وسط اللامكان واللازمان، وباختراقها والبحث فيها يفتح المجال واسعًا لانبعاث مواضيع لا حصر لها مليئة بالقلق والشك والنشوة؛ لأنها مواضيع تطارده وتطارد جميع الناس، وهو بذلك يعبّر عن رؤية جماعية فـ ((الرؤيا الشعرية لا ترقى إلى مستواها الأعمق والاشمل إلا بعد أن يلتقي فيها الخاص والعام، في مزيج ملتحم مؤثر، وبعد أن يتبنّى الشاعر ـ بقدرة فذّة ـ الهمّ

(١) ديوانه: ٣١٨/٤.
(٢) ديوانه: ١٥٨/١.

العام، ويجرّده ممّا فيه من شيوعٍ وعموميّة وصخبٍ ليعبّر عنه بحرارة فردية خاصة، تجعل من هذا الهمّ العام شاغلًا شخصيًّا))(١).

لقد تبنّى المتنبّي القضايا الفخمة من مثل (الحياة والموت والروح والبطولة والشجاعة والقوّة والأخلاق ونفوس الناس وأخلاقهم ومصير الإنسان ...)، وصاغ كلّ تلك الرؤى نصوصاً شعرية بثّها في ثنايا ديوانه على شكل حِكَمٍ وأمثال سائرة من عصارة تجاربه الشخصيّة. وقد عالج القضايا التي تمسّ جميع الناس، والتي غالباً ما كانوا يحاولون نسيانها أو تناسيها، كونها تحرّك في نفوسهم هاجس القلق المستمرّ، ولكنّ المتنبّي لا يتردّد في إثارتها وتفجيرها كما في قوله من قصيدة يرثي بها والدة سيف الدولة:

يُدَفِّنُ بعضُنا بعضاً وتمشي   أواخرنا على هام الأوالي(٢)

وهو هنا يعرض حالة الإنسان إذ يدفن الناس موتاهم ثم يمشون على رؤوسهم. إنّ هذه الحقائق معروفة لدى الناس لكنّها مستترة في أعماقهم، ومهمة المتنبّي هي إثارتها وبيان استمراريّتها، وأنّ الأرض قد شُكّلت من الرؤوس، فرصفَ هذه الأفكار ثمّ أنتجها بأساليب شعرية تكون أبقى في النفوس وأكثر تأثيراً، وتراه يُلِحُّ في إظهار مخاوف الإنسان إذ قال في قصيدة رثاء أخت سيف الدولة:

وعاد في طلب المتروكِ تاركُهُ   إنّا لَنغفلُ والأيام في الطلبِ(٣)

وفي هذا البيت يحاول أن يهزّ القارئ ويثيره، ويضع يدهُ على حقائق يجهلها حتى يثير لديه القلق من الحياة، وربّما يدفعه الى الزهد فيها كونه مطارداً من قِبلِ الأيام

(١) في حداثة النص الشعري: د. علي جعفر العلاق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٠م، ص٢٤.
(٢) ديوانه: ١١٠/٣.
(٣) ديوانه: ١٥٦/١.

التي جسّدت القلق من (المصير، الموت، الغد المبهم). وقال أيضاً في المعنى نفسهُ في رثاء أخت سيف الدولة:

فلا تَنِلْكَ الليالي إنّ أيديَها　　　إذا ضربنَ كسرْنَ النّبع بالغربِ(١)

هكذا نظر المتنبي إلى الليالي مُجسِّدةً قلق الزمن وقسوة بطشه وتقلّباته، ورسم لها صورة مرعبةً متمثِلةً بوحش يمتلك يدين قويتين ظالمتين، إذا ضربْنَ يقلبْنَ موازين الأمور بتمكينهنّ الضعيف (الغَرَب) على القوّي (النَبع). ومع أنّه يعزّيه في موت أخته، إلّا أنّه يثير لديه الخوف والقلق من تقلّبات الزمن. وقال أيضا:

أهمُّ بشيءٍ واللّيالي كأنها　　　تطاردني عن كوني وأطارِدُ(٢)

لقد كان المتنبي قلقًا من المجهول المُبهم الذي يتراءى لناظره من بعيد، ويحاول كشفه ثم التغلب عليه، وقد أوصلته أفكاره إلى أن يحمل هموم الغد، إذ قال:

أشدُّ الغمّ عندي في سرورٍ　　　تيقّنَ عنه صاحبُهُ انتقالا(٣)

إنّه يتوقّع زوال السرور فيفارق تلك اللحظة من الزمن وينطلق في لحظة أخرى في المستقبل، ليشحن لحظة السرور بغمّ وحزن فقدانها على اعتبار ما قد يكون، محطِّماً ومتجاوزاً عنصر الزمن.

٤. **القلق من المؤامرات:** إنّ تعرُّض المتنبّي للمؤامرات والدسائس جعلهُ كثير الشكوى، دائم القلق، مرّة من بطش الزمن وأخرى من أخلاق الناس، فهو ((يشكو من نظامه، ويشكو من أهله رجالًا ونساءً، ويشكو من قضائه وقدره، إلّا أنّه يستثني نفسه أحيانا، ولكنه يُدخلها أحياناً ضمن دائرة الشكوى))(٤)، وإنّ أهم أصناف الناس الذين

---

(١) ديوانه: ١٥٧/١.
(٢) ديوانه: ٢٧٥/١.
(٣) ديوانه: ٢٤٨/٣.
(٤) أبو الطيب المتنبيّ حياته وخُلقُه وشعره وأسلوبه: محمد كمال علي بك، ص٢٩٣.

أقلقوا المتنبّي هم الحاسدون؛ الذين كان لهم حضورٌ كبيرٌ في شعره، ويظهر ذلك جليّاً في قصيدة يمدح بها أبا عُبيد الله محمد بن عبد الله بن محمد الخطيب الخصيبي:

حولي بكـــلِّ مكانٍ منهمُ خِلَقٌ   تُخطي إذا جئتَ في استفهامها بِمَنِ
لا أقتري بلداً إلا على غُـررِ   ولا أمــرُّ بخَلْقٍ غيرَ مُضــطَغِنِ
ولا أعاشرُ مِنْ أملاكِهِم أحداً   إلا أحـــقَّ بضربِ الرّأسِ من وثنِ
إنّي لأعذرهُم ممّا أعنّفـــهم   حتّـى أعنّـفُ نفسي فيــهم وأنِي[(١)][(٢)]

وقال في عتاب سيف الدولة:

إنْ كان سرّكمُ ما قال حاسدنا   فما لجُرحٍ إذا أرضاكُمُ ألمُ[(٣)]

وتكمن شعرية البيت في ضغط المعنى وتكثيفه وتشبيهه قول الحاسد بالجرح المؤلم. وقال في قصيدته التي أجاب بها سيف الدولة:

وتكثيرُ قومٍ وتقليلهم   وتقريبهم بيننا والخَبب[(٤)]

إذن هو يرى أنّ للحُساد دوراً كبيراً، فهو يخشاهم صراحة لدورهم الذي بيّنه في البيت الثاني، ويكفي المتنبي قلقًا من هؤلاء الناس أن جعل إسم ابنه (مُحسَّد).

---

(١) أنَى: أنيًا فهو أنِيّ: تأخر وأبطأ ، لسان العرب/ مادة (أنى).
(٢) ديوانه: ٢٥١/٤.
(٣) ديوانه: ٦٦/٤.
(٤) ديوانه: ١٥٨/١-١٥٩.

٢. التشاؤم

رأى المتنبي الأمور بوضوح تام، وببصيرة ثاقبة، ورؤية تجاوزت الظرف والمرحلة حتّى جسّدت المطلق كونه بحث في قضايا مسّت الوجود الإنساني؛ كالحياة وصراعاتها، والموت وتساؤلات الإنسان حوله، وقد طرح جميع تلك القضايا في شعره وإنّ ((هذا الإحساس العميق بالحياة، وبوطأة الصراع الداخليّ، مكّنا المتنبّي من التّعبير عن الصراع الداخلي لدى الإنسان بين الوجود والعدم))[١]، ولعلّ الظروف القاسية، وتقلبات الحياة جعلت المتنبّي يتشاءم في خطابه الشعري، حيث حمل بداخله أحاسيس مزدوجة من القوة والعظمة من جهة، والحزن والتشاؤم من جهة أخرى، ويظهر ذلك في قصيدته التي نظمها في رثاء جدته، ومنها قوله:

حرامٌ على قلبي السّرور فإنّني   أعدّ الذي ماتت بـــه بعدَهـــا سُمـّا
تعجَّبُ من خطّي ولفظي كأنّها   ترى بحروفٍ السّطرِ أغربةً عُصما[٢]

ثمّ يقول في القصيدة نفسها :

فأصبحتُ أستسقي الغمام لقبرها   وقد كنت أستسقي الوغى والقنا الصّما
وكنت قُبيلَ الموتِ أستعظم النوى   فقد صارت الصغرى التي كانت العظمى[٣]

إنّ هذه التقلّبات التي أصابت المتنبي جعلتهُ يعيش في عالمين متضادّين (عالم الشاعر الحالم) و (عالم الإنسان المتشائم) ولنرمز للعالم الأول بالرمز (ف)، ونعني به الفوق، وللعالم الثاني بالرمز (ت) الذي يشير إلى (التحت)، وعند ذاك نراقب تحوّلات الشاعر ضمن القصيدة الواحدة، وكيف يحوّل انتباه المتلقي ويستدرج عقله وعواطفه بين العالمين، ومثال ذلك رثاؤه أبا الهيجاء عبد الله بن سيف الدولة بحلب:

---

(١) المتنبي في المناهج النقدية الحديثة: محمد ايت لعميم، كتاب منشور على شبكة الأنترنيت، ص٦٥.
(٢) ديوانه: ١٧٠/٤.
(٣) ديوانه: ١٧١/٤.

ف   ت   ف   ت

[بِنا منك فوق الرمل][مابِكَ في الرّمل]   [وهذا الذي يُضني][كذاكَ الذي يُبلي][١]

ونستطيع أيضاً كتابة البيت بهذه الصورة:

ف [بِنا منك فوق الرمل]   ف [وهذا الذي يُضني]

ت [مابِــكَ فــي الرّمل]   ت [كذاكَ الــذي يُبلي]

بهذه الأساليب الشعرية الفاعلة تمكّن المتنبّي من أن ينتقل بذهن المتلقي إلى أجواء وعوالم مختلفة، ولكن في السّياق نفسه، وشبّه (فوق الرمل) بالذي (في الرمل) لتكون الأولى رمزاً للحياة والثانية رمزاً للموت، وقد ساوى بين الحياة والموت ليجعل ((شكواه خاصّة بنفسهِ وبأفكاره))[٢]، وقد تمكّن من استغلال فرصة غرض القصيدة (الرّثاء) ليُفرّغ شحناته الكئيبة، ويعزف أنغامه المتشائمة مبتعداً بذلك عن المرثيّ وذويه، ومنشغلًا بنفسه ورؤاه، إلّا أنّه لا يبتعد كثيراً إذ يغادر نشوته ليعود ويدخل في حدود المفروض لِيلْتَفِتْ مرّة أخرى الى المرثيّ وذويه، وينتقل مرة أخرى ـ بعد أن جذبته نشوته ـ إلى نفسه وحالته ورؤاه التشاؤمية فيقول:

وما الموتُ إلّا سارقٌ دَقّ شخصُهُ   يصولُ بلا كفٍّ ويسعى بلا رجلِ

يرُدُّ أبو الشّبلِ الخميسَ عــن ابنِهِ   ويُسْلِمهُ عنــد الولادةِ للنّــملِ[٣]

في البيت الأول يستخدم المتنبّي أسلوب التشخيص الذي يُعَدُّ ((أساسًا من الأسس التي يصوغ عن طريقها الشاعر العربي الحديث صورَهُ))[٤]، وقد جعله المتنبيّ أسلوباً في شعره ((لتفخيم المعاني وتقريبها، وتهويل المواقف عن طريق تحويل الأفكار المجرّدة أو الأشياء المعنويّة التي لا تتّصف بالحياة إلى صورة حسّية تأخذ ما يكون

(١) ديوانه: ١٢٥/٣.
(٢) الفن ومذاهبه في الشعر العربي: د. شوقي ضيف، ص٣٠٥.
(٣) ديوانه: ١٢٨/٣-١٢٩.
(٤) عن بناء القصيدة العربية الحديثة: د. علي عشري زايد، ص٨٠.

عليه البشر من طِباعٍ وصفاتٍ))[١]، فجعل للموت شكلاً وإن كان دقيقا لا يُرى ولكنّه يصول ويسعى، داخلاً بذلك في قضية من القضايا العميقة والواسعة، فكأنّما يرثي الإنسانية كلّها، ويتطرّق إلى ما ينتظرها من نهاية حتمية ومصير مظلم على يد ذلك السارق، ويوضّح في البيت الثاني مدى عجز الإنسان عن دفع هذا الخطر. ولنا أن نتساءل: لماذا استخدم الشاعر الحرف (عند) دون غيره؟ يجيب البرقوقي: ((إنّ النّمل إذا اجتمع على ولد الأسد أكله وأهلكه))[٢]، ولكن هذا المعنى ـ في ظنِّ الباحث ـ هو سطحي، وإنّ المعنى الأعمق والأوسع الذي أراده المتنبّي هو تصوير الموت مرّة على شكل (شخص)، ومرّة على شكل (نمل)، لأنّ الإنسان في نظره بمجرّد ولادته (عند الولادة) يكون عندئذٍ عُرضةً للموت (النمل) في أيّة لحظة، وما تشبيهه الموت بالنمل إلّا لسببين: الأول هو أنّ المعروف عن النمل أنّه جادّ في عمله، مستمرّ صامت، وهو بهذا يربط بين الموت والنمل، علماً أنهما متشابهان في هذه الصفات، أمّا الثاني فهو أنّ النمل لا يلتهم الأشياء سريعاً بل يُهلِكْها شيئاً فشيئاً، لينّقضّ عليها في نهاية الأمر، وهذا ربطٌ ثانٍ بين صفات الموت والنمل.

إنّ هذه الصورة التي رسمها الشاعر تجسّد نظرته المتشائمة نحو الحياة. ويستمر الشاعر في طرح أفكاره ورؤاه فيتّهم الموت قائلا:

إذا مـــا تأملتَ الزمـانَ وَصَرْفَهُ   تيقّنتَ أنّ الموتَ ضربٌ من القتلِ[٣]

وهنا يحاول إشراك المتلقيّ؛ فقد استغلَّ المخزون المعرفي لديه، لأنّ من المعروف أنّ (القتل) محرّم في الإسلام، وترتبط بهذه اللفظة دلالات وإيحاءات نفسية ودينية وأخلاقية، كلها ترفُضُهُ وتمقت القائم به، يقوم المتنبّي باستغلال جميع هذه

---

(١) الزمان والمكان في شعر أبي الطيب المتنبّي: د. حيدر لازم مطلك، ص١٠٢.
(٢) ديوانه: ١٢٩/٣، الهامش رقم (١٨).
(٣) ديوانه: ١٣٠/٣.

الدلالات ويشحنها نحو الموت بقوله (ضربٌ من القَتلِ) حيث يمثّل الموت لديه (قتلُ البراءة، وقتل الطموح، وقتل الشعورِ بالأمان). ثم يقول:

هل الولدُ المحبوبُ إلّا تعلّةً   وهل خلوة الحسناء إلّا أذى البَعلِ[١]

ويقول:

وما الدهرُ أهلٌ أنْ تُؤملَ عندهُ   حياةٌ وأن يُشتاقَ فيهِ إلى النّسلِ[٢]

فيختتِم الشاعرُ قصيدته بهذا البيت المليء باليأس والحزن، ويبدو فيه ((من أشد شعراء العربية تشاؤمًا، وأكثرهم برمًا بالحياة وبالناس))[٣]، جاعلًا نفسه لسان الإنسانية ليطرح همومها وقضاياها و ((يمكن القول بأنّ الحداثة (تعبير عن روح العصر) على أن نفهم (روحَ العصر) ليس بمعناه الزماني والمكاني والثقافي حسب، بل على أنّه تجسيدٌ للهمّ والقلق الإنسانيّ))[٤].

إنّ همومهُ العامّة رافقتها هموم شخصيّة عاشها المتنبّي وتشبّع فيها حتى ازداد خِبرةً وحزناً في الوقت نفسه، فأصبح متشائماً ((لأنه صاحبُ رجاءٍ خاب في الناس على غيرِ انتظار))[٥]، ويبدو أنّ أحلامه كانت معلّقة بالحكم واستلام الولاية ، إلّا أن كافوراً قد خدعهُ بوعودٍ كاذبةٍ شَعَرَ عندها المتنبّي أنّهُ مخدوعٌ، وعاش معظمَ أيامه تحت الرقابة والإقامة الجبريّة، فامتلأ حزناً وغيظا، وحبسهما بداخله حتى إذا جاء موعد (الفِرار) قبل عيد العَرفة انفجرت مشاعره وظهرت تساؤلاته وأنّاتُهُ الحزينة في قوله:

عيدٌ بأيّةِ حالٍ عُدتَ يا عيدُ   بما مضى أم بأمرٍ فيكَ تجديدُ؟[٦]

ومنها يقول معبراً عن تشاؤمه من الدهر والحياة:

---

(١) ديوانه: ١٣١/٣.
(٢) ديوانه: ١٣١/٣.
(٣) في الأدب العباسي: محمد مهدي البصير، ص٣٥٥.
(٤) كتاب المنزلات الجزء الأول منزلة الحداثة: طرّاد الكبيسي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٢م، ص١٩.
(٥) أبو الطيب المتنبيّ حياته وشعره: كمال أبو مصلح، ص٩.
(٦) ديوانه: ٩٩/٢.

لم يتـرك الدهر من قلبي ولا كبدي   شيئاً تُتيّمـه عيـــنٌ ولا جـــيـدُ
يا ساقِيـيَّ أخـــــمراً في كؤوسِكُـمـا   أم في كؤوسِكُمـا هـمٌّ وتســـــهيدُ
أصخـــرةٌ أنــا مالـــي لا تحرّكنـي   هذي الـمدام ولا هذي الأغاريـــدُ
إذا أردتُ كمـــيـت اللـون صافيـةً   وجدتـها وحبيبُ النفـس مفــقـودُ
ماذا لقيـت من الدّنـــيـا وأعجـبـهُ   أنـي بـما أنا باكٍ منـــه مـحســودُ
أمسيـتُ أروَحُ مُـــثْـرٍ خازنا ويدا   أنـا الغنـيُّ وأموالـي المواعـــيـدُ[1]

وتظهرُ هنا خيبةُ أملِه في النّاس والزمن، ويتهجّم على مصر وأهلها الذين وصلت بهم سوءُ الحالِ إلى أن يحكمهم أو يمثِّلُهم هذا العبد، قال:

أكلّما اغتـالَ عبدُ السّـوء سيِّدَه   أو خـانهُ فلـهُ في مصـر تـمهيد[2]

والحقيقة أنّه لا يتحدّث عن مصرٍ منفردةً، بل يتحدّث من خلالها عن حضارة عربية كاملة وصلت الى مستوى من التمزّق والانحلال حتى يحكمها أراذل قومها، وأنّ ((الداء الذي أصاب المتنبّي هو الرؤية بعين التاريخ أنّ الرياح ((تجري بما لا تشتهي السفنُ))، والسفن هنا الحضارة العربية))[3].

لقد كثُرت شكوى المتنبّي من الناس والزمن، فوجدت طريقها ومتنفّسها في قصائد الرّثاء - في الغالب - كونها تنسجمُ مع أجواءه النفسية ، ومثال ذلك رثاؤه أبا شجاعٍ فاتكاً:

الحُزنُ يُقلقُ والتجمُّلُ يردعُ   والدّمعُ بينهما عصيٌّ طيّعُ
يتنازعان دموعَ عينٍ مسهّدٍ   هذا يجيءُ بها وهذا يرجعُ[4]

---

(١) ديوانه: ١٠٠/٢.
(٢) ديوانه: ١٠١/٢.
(٣) المتنبيّ وسقوط الحضارة العربية: (مقال) د. عبد السلام نور الدين، مجلة الأقلام، ع٤-٧، ك٢-نيسان، ١٩٨٧م، ص٥٢.
(٤) ديوانه: ٩/٣.

لقد رسم الشاعر في تلك الأبيات صورةً حركيّةً ومشهداً جمع الحزنَ والقلق، وبدتْ وكأنّها تتنازعُ ذهاباً وإياباً، موظِفاً فيها ألفاظ التّضاد وأساليب البديع (يُقلقُ - يردغُ)، (عصيٌّ - طيّعٌ)، (يجيءُ - يرجِعُ)، وظهر فيهما صدق الإحساس وجمال التّصوير حتى اتّسمت بالشّعريّة.

أنّ ظروف العصر الذي عاش فيه المتنبي وأنتج حداثةً شعريةً في وقته تكاد تكون مشابهةً لظروف شاعر الحداثة في عصرنا الحديث، فكلاهما تفجّرت بداخله مواقف ورؤى وصرخات بوجه الجمود والتخلّف والتقليدية، نتجت عنها ثورة من جرّاء الصدمة التي يتعرّض إليها الثائر لتكون مدعاة لثورته، وهذه الثورة إمّا أن تكون ذاتيّة ومباشرة وهي عندئذٍ لا تمثّل شيئاً جديداً، وإمّا أن تكون ذاتيّة شعريّة متوجّهة نحو العالم وهي إذ ذاك تكون ممثّلة للحداثة، وقد سلّطت الحداثة الشعرية في العصر الحديث الضوءَ على ظاهرة التمرّد (dissent) التي هي حالة ((الخروج على نواميس المجتمع وقوانين النظام العام، وعدم الاعتراف بسلطان أي سلطة))[(١)]. وقد نجح المتنبّي بالانطلاق من ذاتيته إلى العالم ليعالج مشاكل مجتمع كامل بفعل مشاركته العقلية، وخوضه التجارب، وحمله الهموم والقضايا مع الأمة لإعادة إنتاجها من جديد، بطريقة فنيّة تهدف إلى تغيير مسار الحياة، معلناً ثورته على التقليدية، وتمرّده على نواميس عصره وقوانينه وأنظمته، ويمكن النظر إلى ثورة المتنبي وتمرّده عبر زاويتين هما (الفكري والفني) وعلى وفق ما يأتي:

١. الثورة والتمرّد الفكري: مرّ فيما سبق بأنّ المتنبّي كان متأثّراً بما حوله في المجتمع بكل ما يحمله ذلك المجتمع من تناقضات، ولذلك بدأت لديه بوادر النقد نحو المجتمع وعلامات تهدف الى التغيير والتمرّد فكان ((شاعر هائج مائج، هدّار موّار، كالبركان يرمي بالحمم، ماردٌ كالريح القاصف العاصف، فهو لا يؤمن بالمهادنة والتروّي والانتظار، فهو إمّا متوجّع متفجّع، وإمّا شاكٍ باكٍ، وإمّا غاضب ناقم، وإمّا مظلوم مهضوم، وإمّا ساطع لامع، غير أنّه ليس ساكناً كامناً))[(٢)]، فقد هجرَ مدينة

---

(١) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: مجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان، ط٢، ١٩٨٤م، ص١٢٠.
(٢) إمبراطور الشعراء:د. عائض القرنيّ، مكتبة العبيكان، ط٣، ٢٠٠٧م، ص٧١.

الكوفة (مسقط رأسه)؛ لأنّه ثار على واقعها، وتمرّد على نظامها وحكّامها، وقد ذكر ذلك في قوله:

تغرّبَ لا مستعظماً غير نفسه ولا قابلاً إلّا لخـالقه حـكما
ولا ساكناً إلّا فؤاد عـجاجة ولا واجداً إلّا لمكرمةٍ طعما[١]

ويبدو أنّ استخدامه (لا) النافية في الأبيات السابقة أربع مراتٍ قد وافق دلالة المعنى، وجاء تأكيداً على حالة الرفض وعدم الانصياع بالبحث عن مكان جديد يجد فيه الشاعر استقرار نفسه.

وقد حاول المتنبّي أن يقود ثورة ضدّ السلطات الحاكمة في بادية الشام، لمّا اجتمع حوله عدد كبير من المناصرين الثائرين ومشايخ، كان المتنبّي دائم الذكر لهم، فقد ذكر بعض صفاتهم في قوله:

أقلُّ فـعالي بَله أكثرهُ مـجدُ وذا المجدُ فيه نِلتُ أم لم أنَل جدُّ
سأطلبُ حقّي بالقنا ومشايخٍ كأنّهُمُ من طول ما إلتثموا مُـردُ[٢]

وتراه يذكر هؤلاء المشايخ المناصرين ويهدّد مستعيناً بهم في قوله:

وإن عمّرتُ جعلتُ الحربَ دائرةً والسّمهريّ أخًا والمشرفيّ أبا
بكلِّ أشعَثَ يلقى الموتَ مُبتسـما حتى كأنّ له فـي قـتلِهِ إربا[٣]

ثمّ آلت به الأمور إلى دخوله السجن وبقائه خلف قضبانه أكثر من سنتين، خرج بعدهُ وهو يدري أنّ ((المجتمع يمقتُ الفذّ والمتمرّد والجّريء، والشاعر الحقّ هو الفذ والمتمرّد والجّريء))[٤]، وقد حلم المتنبّي بسلطة التغيير، تغيير الأنظمة الحاكمة، وتغيير أوضاع المجتمع والأمة العربية التي كان يحكمها ملوك وأمراء لا يمثلونها في

---

(١) ديوانه: ١٧٢/٤.
(٢) ديوانه: ٦٤/٢.
(٣) ديوانه: ١٧٤/١.
(٤) الحداثة في الشعر: يوسف الخال، ص٨٧.

نظر المتنبّي الذي كان ((مشبعاً بفكرة العروبة، داخله غير قليل من المرارة والألم لما آلت إليه أوضاع قومه، وكأن صدره مرجلاً يغلي بالثورة على هؤلاء الحكّام الصغار الذين يمتلكون جيوشاً كبيرةً، ولكنّها لا تحارب الأعداء))[١]، وفيهم قال في قصيدة يمدح بها المُغيث بن العجلي:

فُؤادٌ مــا تُسَلّـــيهِ المُــدامُ　　　وعُمْرٌ مــثلُ ما تَهَبُ اللِّئامُ
ودَهْــرٌ ناسُـــهُ ناسٌ صِغارٌ　　　وإنْ كانتْ لهمْ جُثَثٌ ضِخامُ
وما أنا مِنْهُمُ بالعَيشِ فيــهم　　　ولكنْ مَعدِنُ الذّهَبِ الرَّغـامُ
أرانِبُ غَــيرَ أنّهــمُ مُلُـوكٌ　　　مُفَتَّحـَةٌ عُيـُونُهـــــمُ نِيَامُ
بأجْسامٍ يَحَـــرّ القَـتْلُ فيـها　　　وما أقْــرانُـها إلاّ الطّــعامُ
وخَيْلٍ ما يَخِرّ لـــها طَعِينٌ　　　كأنّ قَنَــا فَوارِسِــها ثُمَامُ[٢][٣]

يبدأ المتنبّي منذ البيت الأول رفضه وتمرّده على الوقت المخصّص كعُمر لبني آدم، حيث وصفه بأنّه كهبة اللئيم يسيرة حقيرة، وهو بهذا يرفض فكرة أن يكون للإنسان عمرٌ محدود، ويرى الباحث أنّ تمرّد الشاعر قادهُ إلى أن يتجاوز حدود القداسة بإطلاقه صفة اللؤم على واهب العمر، وله في هذا المعنى أيضاً قوله:

فتًى يشتهي طول البلاد ووقته　　　تضيــقُ بهِ أوقاتُـهُ والمقاصـدُ[٤]

وقد أكّد هذه الفكرة في موضع آخر في قصيدته التي مدح بها عضد الدولة، إذ قال:

تجمّعتْ في فؤادهِ هِممٌ　　　ملءُ فؤاد الزمـــان إحداها

---

(١) الانزياح الشعري عند المتنبيّ: د. احمد مبارك الخطيب، ص٧٧.
(٢) الثمام:نبت ضعيف له خوص أو شبيه بالخوص، لسان العرب، مادة(ثمم).
(٣) ديوانه: ١٤١/٤-١٤٢.
(٤) ديوانه: ٢٧٨/١.

فإن أتى حظّها بأزمنةٍ   أوسعَ مِن ذا الزمن أبداها[١]

وعندما نعود الى القصيدة السابقة (فؤادٌ ما تسليه المدام ... البيت) نجد أنّ البيت الثاني منها يحمل روح الثورة على الدهر وحكّامه (الصغار الضخام)، وهذا تضادّ وظّفه الشاعر ليوسّع الهوّة بين عقلهم وتفكيرهم وبين ضخامة أجسامهم، أما في البيت الرابع فإنّ الشاعر يبدأ بالصفة ثم يأتي بالموصوف، وكان المألوف أن يقول: (ملوكٌ غير أنّهم أرانب)، لكنه أرادَ المبالغة في وصفهم بالأرانب فعكسَ الكلام، وقدّم لفظ (أرانب) للتأكيد.

لقد ثار المتنبّي على الفقر وحاول تغيير الواقع الذي كان يعيشه، فتراه يقول في صباه:

إذا لم تجدْ ما يبتر الفقر قاعِداً   فقمْ واطلب الشيء الذي يبتر العمرا

هــما خلـّتان ثروةٌ أو منيّة   لعـلّكَ أن تُبـقي بواحـدةٍ ذكـرا[٢]

وقال ايضًا في قصيدته التي مدح بها علي بن أحمد بن عامر الأنطاكي:

وَلا تَحسَبَنَّ المَجدَ زِقّــاً وَقَــينَةً   فَما المَجدُ إِلّا السَيفُ وَالفَتكَةُ البِكرُ

وَتَضريبُ أَعناقِ المُلوكِ وأنْ ترى   لَكَ الهَبَواتُ السودُ وَالعَسكَرُ المَجرُ

وَتَـركُكَ فـي الدُنيا دَوِيّاً كَأَنَّــما   تَداوَلُ سَـمعَ المَرءِ أَنمُلُهُ العَشـرُ[٣]

إنّ الغليان النفسي واضحٌ في الأبيات السّابقة ينمّ عن ثورة وغضب داخل المتنبّي، وله أيضاً ما يؤكد ثورته على الواقع قوله:

إلى أيِّ حينٍ أنتَ في زيِّ محرمٍ   وحتى متى في شقوةٍ؟ وإلى كمِ؟[٤]

(١) ديوانه: ٣٠٣/٤.
(٢) ديوانه: ١٥٤/٢.
(٣) ديوانه: ١٧٨/٢-١٧٩.
(٤) ديوانه: ١١٢/٤.

لقد وظّف المتنبّي في البيت السابق طاقات الحروف والأسماء ولم ياتِ بفعلٍ واحدٍ، فقد بلغ عدد الحروف في هذا البيت ثمانية أحرفٍ، أمّا البقية القليلة فهي أسماء وهذا ـ في رأي الباحث ـ لأنّ المتنبّي قد أحسّ بأنّه لم يأتِ بفعلٍ واحدٍ في حياته يستحقّ الذّكر، على الرغم من ثورتِهِ وتمرّده، لكنّه لم يحقق شيئاً، وهو يلوم نفسه بشدّة عبر التجريد، ويتساءل أين أفعالك في هذه الحياة؟ وماذا قدّمت؟ لذلك ـ ولكي تتساوق أفكاره، ومعانيه مع ألفاظه وأقواله ـ فإنّه لم يأتِ بفعل واحد في البيت.

إضافة إلى ما سبق، كان المتنبّي متمرّدا على الأساليب والطرق السائدة بالوقوف أمام الأمراء لإلقاء قصائد المديح والتمسّح بالأرض (كما أسلفنا) بل نراه يشترط على سيف الدولة شروطًا لم يألفها من قبل حتى ظنّ الناس أنّه مجنون.

وما ابتعاده عن مجالس اللّهو والخمر والتغزّل بالنساء والغلمان وهو في بلاطات الأمراء إلّا صورة من صور التمرّد على كل ما كان مألوفا قبله، فقد ((سأله صديقٌ له يُعرف بأبي ضبيس الشراب معه فامتنع وقال ارتجالا:

ألذّ مـــــن المُدام الخندريسِ   وأحلى من معاطاة الكؤوسِ
معاطاة الصفائح والعـــوالي   وإقحامي خميسًا في خميسِ
فموتي في الوغى أربى لأنّي   رأيت العيشَ في إرب النفوس[١]))

ثمّ إنّ إحصاء المرّات التي هربَ فيها المتنبي تكشف عن مدى تمرّده ورفضه للواقع الذي لا يتلاءم مع متطلباته وطموحاته، فقد هجر مدينة الكوفة في صباه ثم هرب من بدر بن عمّار ولكنه استقرّ قليلا عند سيف الدولة، وما لبثَ أن هرب عندما وجد أن الأمور بدأت تتغير بينه وبين الأمير بفعل تأثير بعض الحاسدين، وفي قصيدته في عتاب سيف الدولة أبيات متفرقة توحي بما كان ينوي من مفارقة الأمير إذ قال:

---

(١) ديوانه: ٢١٢/٢.

يا أعدل النـــاس إلّا فـــي معاملتي   فيك الخصامُ وأنتَ الخصمُ والحكمُ[١]

وقال أيضاً:

يا من يعزّ علينا أن نفارقهم   وجداننا كل شيء بعدكم عدمُ[٢]

وقال:

إذا ترحّلت عن قومٍ وقد قدروا   أن لا تفارقهم فالرّاحـــــلون هُمُ
شرّ البلاد مكانٌ لا صديق به   وشرّ ما يكسب الانسان ما يصمُ[٣]

وعندما هرب من سيف الدولة توجّه إلى كافور الاخشيدي وسرعان ما ساءت الأمور بينهما، فشَعَرَ المتنبّي أنه يعيش في سجن كبير فعزم النيّة في الهرب مرة أخرى، وقال في قصيدته التي هجا بها كافورًا في يوم عرفة قبل مسيره من مصر بيوم واحد سنة خمسين وثلاثمائة:

إنّـــي نزلتُ بكـــذّابين ضيفُـــهُمُ   عن القِرى وعن التّرحالِ محدود
جود الرجال من الأيدي وجودُهمُ   مـن اللسان فلا كـــانوا ولا الجودُ[٤]

إنّ من يطالع سيرة المتنبّي تتّضح لديه شخصيّته الثّورية الرافضة، ويرى فيه ((إلهام شعريّ متمرّد على الواقع لا يعرف الإذعان، لذلك كان قطب الرحى فيه الرفض بكل إيحاءاته))[٥]، والثورة الهادفة للتغيير.

٢. الثورة والتمرّد الفني: نتيجة لثورة المتنبي وتمرّده على المجتمع الذي يضمّ فيما يضمّ ثقافة وشعراء، فقد قادهُ ذلك التمرّد الى أن يقف بوجه الأنماط الشعريّة السائدة، ويتمرّد على هيكل القصيدة، ويرفض الوقوف على الأطلال بالطريقة المألوفة (كما

---

(١) ديوانه: ٦٢/٤.
(٢) ديوانه: ٦٥/٤.
(٣) ديوانه: ٦٧/٤-٦٨.
(٤) ديوانه: ١٠١/٢.
(٥) قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون: د. عبد السلام المسدّي، دار سعاد الصباح، ط٤، ١٩٩٣م، ص٨٠.

أسلفنا) ويحمل الراية ممن سبقوه فقد ((جاء أبو نؤاس وأبو تمام وابن الرومي والمتنبي وأبي العلاء وابن سينا (...) جاءوا بالثقافة اليونانية والبيئة الحضرية الجديدة، فاهتزّ في وجدانهم هيكل القصيدة العام، فلم يعد ثمّة ضرورة لأن يستهلّ الشاعر قصيدته بالوقوف على الأطلال))(١)، وقد عدل المتنبي في تقديم النسيب في قصائده وظهر ذلك في مطلع قصيدته التي مدح بها سيف الدولة إذ قال:

إذا كان مدحٌ فالنّسيبُ المقدّمُ   أكلُّ فصيحٍ قال شعراً مُتيّمُ(٢)

وترى قصائده قد استهلها بمطالع تفرّد بها حتّى أدهش النقّاد في عصره، قال يمدح أبا العشائر:

أتــُـراها لكـــثرة العـشّاق   تحسبُ الدمعَ خلقةً في المآقي(٣)

وكقوله في قصيدة أخرى:

أحـــادٌ ام سداسٌ في أحـــــادٍ   لُيَـــيْلتنا المنُوطةُ بالتــّـنادِ(٤)

لم يقف المتنبّي مكتوف الأيدي أمام الأساليب الشعرية المتوارثة، بل كان تجريبيّا مغامراً وجريئاً، وتُعدُّ هذه السّمات من الظواهر الحداثية في الشعر لأنّ ((الحداثة في الأدب والفن تعني التجريب المستمرّ))(٥)، ولم يلتزم بقواعد المدح التقليدية، فقد ابتكر أساليبِ جديدة وهي التغزّل بالأمراء والملوك، وإنّ ((هذا النهج بالتغزّل بـ (ربيب الملك) كان بِدعاً في الأدب العربيّ لمْ يُسبَق المتنبّي إليه))(٦)، وقد استعملَ ألفاظ الحب والرقّة في الحرب والمعارك، كقوله في مدح أبي الفوارس دلير:

شجاعٌ كأنّ الحرَبَ عاشقةٌ لهُ   إذا زارها فدَّتهُ بالخيلِ والرّجلِ(٧)

---

(١) شعرنا الحديث إلى أين: د. غالي شكري، ص١٠٤.
(٢) ديوانه: ٥٢/٤.
(٣) ديوانه: ٧٤/٣.
(٤) ديوانه: ٥٢/٢.
(٥) المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين: د. شكري محمد عياد، ص٢١٦.
(٦) فن المتنبّي بعد ألف عام: ابراهيم العريض، دار الهادي، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٣م، ص١٢٢.
(٧) ديوانه: ١١/٤.

وقد تمرّد أيضاً على غرض الهجاء التقليدي الذي عرفناه عند الحُطيئة أو الفرزدق أو غيرهما، وهو الهجاء الفردي، فقد جاء بالشمولية ؛ لأن هجاءه ((للزمان والأيام يعني به الأنظمة والحكام))[١]، ومن ذلك قوله في مدح محمد بن سيّار بن مكرم التميمي:

ومن نكد الدّنيا على الحُرِّ أنْ يُرى   عدوًّا لــهُ مــا مِــن صــداقتهِ بــُدُّ[٢]

لقد كثّف الشاعر معانٍ كثيرةً في هذا البيت، وكدّس أفكاراً ورؤى تكشف عن حالة الغضب والثورة التي عاشها الشاعر، وقال في موضع آخر من قصيدته التي هجا بها كافوراً:

جوعانُ يأكل من زادي ويُمسِكُني   لكي يقــالَ عظــيمَ القدرِ مقــصودُ[٣]

إنّ المعنى الظاهر في هذا البيت يكشف عن الحالة الخاصة التي عاشها المتنبي وهو عند كافور، إلّا أنّ المعنى الخفيّ الذي أراده ـ حسب ظن الباحث ـ هو وصف عام لحالة المجتمع، وهي تعاني الجوع والقهر والحرمان على يد ملوكها الذين لا همَّ لهم سوى التّباهي والعظمة عِبر استعباد الشعوب وتكبيلها. وإنّ من يطالع شعر المتنبّي يجد فيه ((مقاومةً خفيّةً لفكرة السلطة))[٤]، فقد ظهر في شعره تمرّدٌ على المعاني المألوفة بأن جاء بالمعاني المغايرة التي لا تقع ضمن الخط التقليدي المألوف معتمداً على ((وسائل بلاغية كثيرة اسهمت في تحقيق مراده في إيصال تجربته الإنسانية ، وإبراز تجربته الإبداعية من تشخيص وتكرار وتصغير واستفهام ونداء ونهي ونفي وتضادّ، وقد ساهمت جميعاً في إبراز صفة الرفض لكل الظروف السلبية والعيوب الاجتماعية

---

(١) ابو الطيب المتنبي وظواهر التمرد في شعره: د. زهير غازي احمد، مكتبة النهضة العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٦م، ص٧٣.
(٢) ديوانه: ٦٦/٢.
(٣) ديوانه: ١٠٣/٢.
(٤) النقد العربي نحو نظرية ثانية: د. مصطفى ناصف، ص١٠١.

السائدة في عصره))[١]، ويظهر مثل هذا التوجّه لديه في قصيدته التي مدح بها بدر بن عمار قائلا:

ما بِـــهِ قَتلُ أعــاديهِ ولــــكنْ   يتّقي إخلاف ما ترجو الذئابُ[٢]

والمعروف أن غاية المقاتل في الحرب هي قتلُ أعدائه وإهلاكهم، إلّا أن المتنبّي يجعل تلك الغاية ثانوية، أمّا الغاية الأكبر فهي اتّقاء الممدوح إخلاف وعده في إطعام الذئاب من جُثث القتلى، وهو بذلك يسجّل تمرّده على المعاني المتداولة والمطروقة بإتيانه بمعانٍ أخرى مبتكرة وجديدة، مبالغةً منه في المدح وتحقيقًا للشعريّة المنشودة.

---

(١) الانكسار في شعر المتنبيّ: (بحث) د. امل طاهر محمد خضير، مجلة الجامعة الاسلامية، مج١٤،ع٢،يونيو ٢٠٠٦م،ص٢٩.
(٢) ديوانه: ١٨٤/١.

الفصل الثالث

الحداثة الفنّية

كرّسُ المُتنبّي طاقاته الشعرية العالية وإمكاناته اللّغوية وثقافته الواسعة للوصول إلى أعلى مستوى في النص الشعريّ، عِبرَ اختراعاته وإبداعاته الشعرية، ومن الجدير بالذكر أن نقادنا القدامى قد ميّزوا بين الاختراع والإبداع على الرّغم من أنّ معناهما في العربية واحد، فقد ذهب ابن رشيق القيروانيّ إلى أنّ الاختراع هو ((خلق المعاني التي لَمْ يُسبَق إليها، والإتيان بما لم يكنْ منها قط ، والإبداع إتيان الشاعر باللفظ المُستظرف الذي لم تجرِ العادة بمثله، ثمّ لزمته هذه التّسمية حتى قيل له: بَديعٌ، وإن كَثُرَ وتَكرّر الإبداع، فصار الاختراع للمعنى، والإبداع للفظ، فإذا تمّ للشاعر أن يأتي بمعنى مخترع بلفظ بديع، فقد استولى على الأمد، وحاز قصب السّبق))(١)، ثم تطوّر لفظ البديع في الاستخدام حتى أصبح يعني علم البديع وهو أحد علوم البلاغة العربية.

الاختراع والابداع

كان لخيال المُتنبّي الواسع الدّور الكبير في اختراع الطرق والوسائل للارتقاء بالمعنى الشعريّ، والانتقال بذهن المتلقي الى عوالمه الشعرية الخاصة، على أن لا تكون المساحة التخيّلية كبيرة الى درجة القطيعة بين المُتنبّي والمتلقّي، بل ((يجب أن تكون " المساحة " بين التجربة وأقصى نقطة في الخيال الشعريّ الحر، مُمغنَطة بدرجة تُديم الاتصال والحوار، ويتوقف هذا على عظمة الفنان وقدرته على تحقيق هذا الهدف المزدوج))(٢)، ولكنّه أحيانا كان يُصابُ بخيبة الأمل والإحباط ؛ لأنّ القارئ لا يتفاعل معه، ولا يحاول التزحزح من مكانه والانتقال معه في عالمه الرؤيوي الذي يدعو القارئ الى كشفه، ويشعر في أحيان أخرى بأنّ اللغة عاجزة عن أداء وظيفتها، لذلك فهو ((على الصعيد الإشاري، كان كثيراً ما يعطّل اللغة، أو ربّما كانت تخذلُهُ في التعبير عن المستويات كافة فيستغني، وهو الشاعر، عن بعض الكلام

(١) العمدة: ابن رشيق القيرواني، ج١، ص٢٢٦.
(٢) الخيال الشعري الحر(أسلوبية التعبير ... أسلوبية البناء): (بحث) محمد صابر عبيد، مجلة ثقافات، كلية الآداب، جامعة البحرين، ع٤، ربيع ٢٠٠٣م، ص٣٤.

ليقوم الشعر عنده على جانب إشاري سيميائي))[١]، وعن هذا المعنى يقول المُتنبّي من قصيدة مدح بها ابن العميد:

رُبَّ ما لا يُعَبِّرُ اللفظُ عنهُ   والذي يُضْمِرُ الفؤادُ اعتقادَهْ[٢]

وهذا دليل إحساس المُتنبّي بالألفاظ وإنّها قد تعجز عن التعبير، ويتناول أحد الباحثين[٣] مثالًا على ذلك من قصيدة المُتنبّي في مدح علي بن منصور الحاجب التي يقول فيها:

بأبي الشُّموسُ الجانِحاتُ غَوارِبَا   أللاّبِساتُ مِنَ الحَريرِ جَلابِبَا
ألمُنْهِباتُ عُقُولَنَا وقُلُوبَنَا   وجَناتِهِنّ النّاهِباتِ النّاهِبَا
ألنّاعِماتُ القاتِلاتُ المُحْيِيَا   تُ المُبْدِياتُ مِنَ الدّلالِ غَرائِبَا
حاوَلْنَ تَفْدِيَتي وخِفْنَ مُراقِبا   فوَضَعْنَ أيدِيَهُنّ فَوْقَ تَرَائِبَا[٤]

وقد اعتمد المتنبي اللغة في الأبيات الثلاثة الأولى من القصيدة لوصف مشهد لقاءه مجموعة من الفتيات الحِسان، فبالغَ في وصفهنّ بالشّموس وقت الغروب، ثمّ وصف ملابسهنّ ومحاسن صفاتهنّ، وهذا المَشهَد لم يفسدهُ إلّا ظهور الرّقيب بشكل مفاجئ (وخِفْنَ مُراقِبا)، وقد جاء تعبيرهنّ عن هذا الخوف بأن وضَعْنَ أيديهن فوق صدورهنّ ليفهم المُتنبّي خطورة الموقف عليهِ وعليهنّ، فانتقل المُتنبّي هنا من اللغة إلى الإشارة لإتمام أبعاد الصورة حيث أنّ اللغة هنا توقّفت عن الأداء لتحِلّ محلها الإشارة.

لقد أثبت المُتنبّي قدرته على الاختراع والابداع إذ إنّ ((الشخصية المُبدعة الإبتكاريّة المُتفوّقة لها قدرة خاصة متميّزة لحلّ المشكلة وإبداع الرؤية في العمل الفنيّ وأسلوب حلّها وطريقة إنتاج أعمال أصيلة وأفكار تتميّز بالخلّاقة))[٥]، لذا فالمُتنبّي كان دائم البحث والتفتيش بغية الوصول إلى المعاني الجديدة المُخترعة والأساليب المتميّزة، ذلك لأنّ من صفات الشخصيّة

(١). المحور التجاوزي في شعر المتنبي: د. أحمد على محمد، ص٦.
(٢) ديوانه: ١١٠/٢.
(٣) ينظر : المحور التجاوزي في شعر المتنبي:د. احمد علي محمد ، ص٧ .
(٤) ديوانه : ١ / ١٦٥-١٦٦.
(٥)الشخصية ، بناؤها، تكوينها، أنماطها، اضطرابها: د. مأمون الصالح، دار أسامة للطباعة، عمّان، ٢٠٠٧م، ص٩١.

المُبدعة امتلاكها ((قُدرات خاصّة متميّزة في الطلاقة الفكرية والمرونة والأصالة بصورة واضحة، كذلكَ وُجِدَ أنّ نمط الشّخصيّة المُبدِعة الابتكارية تستخدم دائماً إستراتيجيّتين في نطاق واسع خصوصاً لدى الراشدين والبالغين وهما:

- القصف الذهني Brainstorming
- تآلف الأشتات Synectics))[١].

وقد استعمل المُتنبّي إستراتيجية القصف الذهني والتي هي : ((إنتاج عدد كبير من الأفكار حول موضوعٍ معيّن))[٢]، فالهجاء والمدح وبقيّة الأغراض الشعريّة الأخرى هي معانٍ قد تمّ طرقُها واستهلاكها منذ القدم، إلا أن المُتنبّي تمكّن من تجديدها واختراع أفكار كثيرة ضمن الموضوع الواحد، فالمدح بالكرم مثلا ((صفة مطروقة في الشعر العربي منذ كان، ولكن طريقة التعبير التالية عنه هي من عمل المُتنبّي دون سواه))[٣]، قال في قصيدة يمدح بها أبا شجاع فاتك:

كُنّا نظُنُّ ديارهُ مملوءةً ذهباً فمات وكلّ دارٍ بلقعُ[٤]

لقد ازدحم البيت السابق بالأفكار والمعاني الجديدة غير المطروقة، على الرغم من أن الموضوع واحد وهو الكرم، ولكن هذا التكثيف في الدلالات المؤدّية جميعها الى صفة الكرم هو من اختراع المُتنبّي، فالممدوح كريم لِظنّ الناسِ أنّ وراءهُ مالٌ لا ينفد، والممدوح كريم أيضاً إذا ثبت العكس لأنّ الأسئلة التي ستتبادر الى الأذهان عندئذ تكون جميع أجوبتها مدحٌ بالكرم: هل كان مالُهُ وفيراً فأنفقه كلّه؟ أم أنّه قليل المال كثير الكرم، ومن كثرة كرمهِ ظنّ الناسُ أنهُ كثيرُ

---

(١) الشخصية ، بناؤها، تكوينها، أنماطها، اضطرابها: د. مأمون الصالح، ص٩٢.
(٢)م ن : الصفحة نفسها.
(٣) الاستغراق الشعري من صور الوصف عند المتنبي: د. محمود الربيعي، (بحث) منشور على شبكة الأنترنيت، httf://www.jstor.org ، ص٤٠.
(٤) ديوانه: ١١/٣.

المال[١]؟ وهذا ما جعل المُتنبّي مخترعاً ومُبدعاً يمتاز عن غيره بأنّه ((يُحسِنُ الاختيار وإقامة بناء مُحكم للألفاظ والمعاني))[٢].

وقد يأتي المُتنبّي بفكرتين، او معنيين تنحصر الأولى في صدر البيت والثانية في عجزه، ومثال ذلك ما قاله في قصيدته وهو يمدح المغيث بن علي بن بشر العجليّ:

عمرُ العدّو إذا لاقاهُ في رَهَجٍ ... أقلُّ من عمرِ ما يحوي إذا وهبا[٣]

فإن صدر البيت هو مدح بصفة الشجاعة في الحرب، وأمّا عجزه فهو مدحٌ أيضاً ولكن بصفة الكرم، فقد ابتكر واخترع المعنى المتعالق وربطَ بين قصر عمر العدو وقصر عمر ماله بسبب العطاء في بيت واحد، فهو غاية في ضغط المعنى وإيجازه بدلالات لغوية مكثّفة ومعبّرة ووافية. وقال أيضاً في القصيدة نفسها:

تحلُو مذاقتُه حتّى إذا غضِبا ... حالتْ فلو قَطرتْ في الماءِ ما شُرِبا[٤]

فقد مدحهُ بصفة اللّين والرّقّة (مع أصحابه)، والغَضَب والبَطش (مع أعدائه)، فهو حلو المذاق ولكن فليتّقوا غضبه لأنّه سوف يتحوّل (حالتْ) إلى مذاقٍ مُرٍّ.

ومن الأساليب الشعرية التي اجتهد المُتنبّي في تكثيفها، أسلوب الشعر الحركي، أو الشعر الذي لا يُفهَم حتى يُقرأ عبر (النَبر)، كقوله في مقدمة قصيدة مدح بِها أبا محمد عبيد الله بن يحيى البُحتريّ المنبجي:

أريـــــقُكِ ؟ أمْ ماءُ الغَمامةِ؟ أمْ خَـــمْرُ؟ ... بفـيّ بَرُودٌ وهْوَ في كَبدي جَمْرُ

أذا الغُصْنُ؟ أم ذا الدِّعصُ[٥]؟ أم أنتِ فتنةٌ؟ ... وذَيّا الذي قَبّلتُهُ البَرْقُ؟ أمْ ثَغرُ؟[٦]

---

(١) ينظر: الاستغراق الشعري: د. محمود الربيعيّ، ص٤١.
(٢) مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع: توفيق الزيدي، سراش للنشر، تونس، ١٩٨٥م، ص١٥.
(٣) ديوانه: ١٧٠/١.
(٤)ديوانه: ١٧٠/١.
(٥) الدّعص: بالكسر، وبهاءٍ: قطعة من الرمل مستديرة أو الكثيب منه، القاموس المحيط: الفيروز آبادي، مادة (دعص).
(٦)ديوانه: ١٦٠/٢.

إنّ هذه التّوقفات الدّلالية المكثّفة تحتاجُ إلى (نَبرٍ) وتمثيلٍ لكي يُفهَمُ المعنى، وقد جمع بين برودة ريقها في فمهِ، وحرارة مشاعره في تلك اللحظة في كبِده. وكان معنى (اللّمعان) هو العلاقة التي ربطت بين البرق وثغرها، فالبرق فيه الضوء وفمها يتلألأ، ثمّ معنى (الماء) وهو ما ينتج عند البرق بدليل قوله في البيت الأول (ماء الغمامة)، وفمها الذي يحتوي على هذا السائل الذي احتار المُتنبّي في وصفهِ أهو ريقٌ أم ماءُ غمامةٍ أم خمرٌ، وهو باردٌ وفي الوقت نفسه هو جمرٌ، ومن ذلك قوله في هجاء كافور:

عيدٌ ؟ بأيةِ حالٍ عُدتَ يا عيدُ؟ بما مضى؟ أم بأمر فيك تجديدُ؟[١]

ومن اختراعاته أيضاً أنّه جعل إبتداءات القصائد ـ غالباً ـ خاليةً من ذكر الطلل والديار وكان أسلوبه مباشراً، كقوله في مطلع قصيدة مدح بها أبا العشائر:

أتــــراها لـــكثرةِ العــشّاقِ تحسبُ الدمعَ خِلقةً في المآقي؟[٢]

وهذا الابتداء ((ما سُمِعَ بمِثلُه، ومعنى تفرّد بابتداعه))[٣]، ويبدو أنّ هذا الإبتداء قد أعجب النقاد كونهُ إبتدأه بسؤال (أتراها)، ثمّ جاء بالمعنى المُخترع (المآقي المخلوقة بدمع).

ومن الأساليب الشعرية الأخرى التي أكثر منها المُتنبّي كونها تفتح المجال واسعاً أمام الشاعر ليخترعَ معانيَ جديدة هو أسلوب الاستتباع (Rhetorical subordination) وهو ((أن يستتبع المدح بشيء، المدحَ بشيء آخر))[٤]، كقوله في قصيدة مدح بها سيف الدولة:

نهبتَ من الأعمارِ ما لو حويتَهُ لَهُـــنِّئت الدنيا بأنّك خــــــالدُ[٥]

فقد مدحهُ بنهب الأعمار لا الأموال، وهذا انزياح بمعنى اللفظة من دلالتها الأولى التي تخصّ المال وغيّرهُ إلى دلالة ثانية هي نهب أعمار الناس، وقد مدحهُ أيضاً بكثرة قتلاه فلفظة

---

(١) ديوانه: ٩٩/٢.
(٢) ديوانه: ٧٤/٣.
(٣) الصبح المُنبي: يوسف البديعي، ص٣٠٨.
(٤) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: مجدي وهبة وكامل الهندي، ص٤٦.
(٥) ديوانه: ٢٨٠/١.

(نهبتَ) توحي بالكثرة، ثمّ مدحهُ بأنّ الدنيا هُنِئَت بخُلوده، ومدحهُ في المرّة الرابعة بأنّه كان عادلاً، وإنّ قتْله لأولئك الأعداء قصدَ به إصلاح الدنيا وأهلها فهم مسرورون ببقائه[١].

وكان الشعراء المعاصرون للمتنبي قد حسدوه على ما كان يمتلك من فطنة وذكاء في اختراع المعاني والصور حتى قال فيه أبو العباس المعروف بـ (النّامي): ((كان قد بقيَ من الشعر زاوية دخلها المُتنبّي، وكنتُ أشتهي أن أكون سبقته الى معنيين قالهما ما سُبِقَ إليهما، أما أحدهما فقوله:

رماني الدّهرُ بالأرزاءِ حتّى فؤادي فــــــي غشاءٍ من نِبالِ
فصرتُ إذا أصابتني سهـامٌ تكسّرت النصالُ على النّصالِ [٢]

والآخر قوله:

في جحفلٍ سترَ العيونَ غُبارُهُ فكأنّـــما يُبــصرْنَ بـالآذانِ[٣](٥)

لقد اخترع المُتنبّي معاني الأبيات السابقة، فصورة تكسّر النّصال على النّصال كانت مُبتكرة وجديدة، أمّا قوله الآخر فقد قدّم فيه وأخّر لتنسيق الوظائف الدلالية بين عروض البيت واللفظة التي سبقتها مع ضرب البيت وما سبقه. وكان أصل الكلام (في جحفلٍ سترَ غُبارُهُ العيونَ)، ولكنّه قدّم (العيونَ) لتقابل (يُبصرنَ) وأخّر (غُبارهُ) ليُقابل (الآذان)، كون الغبار كان سببا في عملهنّ عمل البصرِ،وقد وظّف المُتنبّي في البيت السابق ما يسمى بـ ((الحسّ المتزامن، تبادل الحواس Synaesthesia [وهو] تعبير يدلّ على المدرك الحسي أو يصف المدرك الحسي الخاص لحاسّة معينة بلغة حاسّة أخرى، مثل إدراك الصوت أو وصفهُ بكونه مخمليّاً أو دافئاً، أو ثقيلاً أو حلواً، وكأنْ يُوصفُ دويُّ النفير بأنّه قُرمزيّ))[٤]، فقد أعطى حاسة البصر للسمع، وجعل الإبصار عن طريق الآذان باستعارة الإبصار لها، ومثل ذلك أيضاً قوله:

---

(١) ينظر: ديوانه: ٢٨٠/١، الهامش رقم (٣٧).
(٢) ديوانه: ١٠٤/٣.
(٣) ديوانه: ٢٢٨/٤.
(٥) الصبح المنبي : يوسف البديعي ، ٨١ .
(٤) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: مجدي وهبة و كامل المهندس، ص١٤٨.

تُجاوِبُهُ فِعلاً وما تَعرِفُ الوحى ويُسمِعُها لَحــظاً ومــا يَتَكلّمُ[١]

إذ كانت تلك الخيل تتلقى الأوامِر من عيون فارسِها لا مِنْ صوتهِ، وكان فارِسُها يُسمِعُها الأوامرَ بعينيهِ دون أن يتكلّم.

ومن الأساليب الشعريّة الأخرى التي فَتَحتْ آفاقها أمام المُتنبّي ليخترع ويبتكر هو أسلوب التّجريد ((Self-Invocation) ، ومن صورِهِ في علم البديع العربي، أن ينتزع الإنسان من نفسِهِ شخصاً يُخاطِبهُ))[٢]، كقوله مخاطباً نفسه وهو يمدح أبا شجاع فاتِك:

لا خيلَ عِندكَ تُهديها ولا مَالُ فَليُسْعَد النّطقُ إنْ لَم تُسْعد الحالُ[٣]

ومثله أيضاً قوله في صباه:

إلـــى أيّ حينٍ أنْتَ في زِيّ مُحْرِم وَحـــتى مَــــــتى في شِقْوَةٍ وَإلى كَمِ

وَإلاّ تَـــمُتْ تَحْتَ السّيوفِ مكرَّماً تَمُـــتْ وَتُـــــقاسي الذّلّ غَيرَ مُكَرَّمِ

فَثِبْ وَاثـــقِاً باللهِ وثِـــبَةَ مَاجِدٍ يرى الموتَ في الهيجا جنى النحل في الفَمِ[٤]

وتمكّن عبر التجريد أنْ يبتكر هذه المعاني الرائعة التي تداعب النفس البشريّة بأن تعطيها حقائق قد تكون مخفيّة في داخلها.

إنّ الإبداع كما ورد في تعريف ابن رشيق خاصٌ بألالفاظ[٥]، وهو أيضاً ((Laceration ـ الخلق الفنيّ، وتتميّز اللفظة في هذا السياق بتجرّدها عن كلّ شحنة تقييميّة معياريّة، وهي بذلك خالية من الصبغة المدحيّة التي تكتنفها في سياقات أخرى))[٦]، والمُتنبّي كان يميل إلى التجديد في الاستخدام اللغويّ للألفاظ على غير طبيعتها، وعلى غير ما وضعت له في اللغة، ويظهر ذلك في قوله في صباه:

---

(١) ديوانه: ٥٨/٤.

(٢) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: مجدي وهبة و كامل المهندس، ٨٨.

(٣) ديوانه: ٢٨٧/٤.

(٤) ديوانه: ١١٢/٤.

(٥) ينظر: العمدة لابن رشيق القيرواني، ج١، ص٢٢٦.

(٦) الأسلوب والأسلوبية: د. عبد السلام المسدّي، ص١٠٧.

أحيا وأيسرُ ما قاسيتُ ما قَتلا   والبينُ جارَ على ضعفي وما عدلا[١]

إنّ اللفظة (أحيا) التي جاء بها المُتنبّي لا يستطيع أهل اللغة والنقاد معرفة وضعها اللغوي منذ القراءة الأولى، فالقارئ ـ للوهلة الأولى ـ يظنّ انّ لفظة (أحيا) التي لم يفصلها عن بقيّة ألفاظ البيت أيّ فاصل، ما هي إلّا إسم تفضيل (أكثر حياةً)، ولكنْ لو تمّ وضع فاصلٍ (،) بينها وبين بقية البيت لبَدتْ فعلاً ماضياً (أحيا، وإنّ أيسر ما قاسيت في هذه الحياة ما قتلا)،وقد تكون استفهام وتقديرها (أأحيا)، ومثالُ ذلك أيضاً قوله في مدح سيف الدولة:

وفاؤُكما كالرّبعِ أشجاهُ طاسِمُهُ   بأنْ تُسِعدا والدّمعُ أشفاهُ ساجمُهُ[٢]

فإن قارئ البيت لا يهتدي بسهولة الى صفة الألفاظ (أشجاهُ وأشفاه) بسهولة، أهيَ أفعالٌ ماضية أم أسماء تفضيلٍ؟، وهذا الإبداع في التلاعب بدلالات اللفظ قد جعل البيت يتّسم بالغموض والإبهام.

ومن أساليبه الشعرية التي أبدع فيها وأكثر منها هو أسلوب إسناد الضدّ الى ضدّه، كقوله في مطلع قصيدة مدح بها الأنطاكي:

صلةُ الهجرِ لي وهجرُ الوصالِ   نَكسَاني في السّقمِ نَكْسَ الهِلالِ[٣]

وقد يُعمِل الشيء في مثله، كقوله في مدح الأوراجي الكاتب:

أسفي على أسفي الذي دلّهتني   عن عِلــمِهِ فــبِهِ عَليَّ خفاءُ[٤]

لقد أثبت المُتنبّي من خلال شعرهِ أنّهُ ميّال الى الجديد المبدع وأنّهُ ((في الذروة العليا من طبقات شعرائنا وأنّه رُزِقَ ما لم يُرزَقهُ أحدهم من سحر البيان وقوة الاختراع وسرّ التفوّق))[٥]،

---

(١) ديوانه: ٢٠٦/٣.
(٢) ديوانه: ٣٣/٤.
(٣) ديوانه: ٢٢٥/٣.
(٤) ديوانه: ١٠٠/١.
(٥) أبو الطيب المتنبيّ كان عبقريًا ولكن: (مقال) خليل مطران من كتاب أبو الطيب المتنبي حياته وشعره، ص٢٧.

وقد أثبتتْ نصوصُهُ الشّعريّة حداثَتِها عِبرَ الإبداع والاختراع فليس ((كلّ حداثةٍ إبداعا، أما الإبداع فهو، أبدياً ، حديث))[١].

التّوليد

جدّدَ المُتنبّي بالأساليب الشعريّة، وولّد من الموروث الكثير من المعاني والأفكار التي إستنبطها فأبدع، وهذا ما يُطلقُ عليه التّوليد وهو أنْ ((يستخرج الشاعر معنى من معنى شاعر آخر تقدّمهُ، أو يزيد فيه زيادةً))[٢]، والمعاني التي اشترك فيها الشعراء كثيرة ومعروفة منها ((تشبيه الحَسن بالشمس والبدر، والجَواد بالغيث والبحر، والبليد البطيء بالحجرِ والحمار، والشجاع الماضي بالسيف والنار [...]، وهذه أمورٌ مُتقرّرة في النفوس، متصوّرة للعقول))[٣]. ولكنّ الفضل لِمنْ تمكّن من استخراجها واعادة صياغتها وجعْلها بهيئة ومعنى مُختلف عمّا كان فالمعاني ((أبداً تتردّد وتتولّد، والكلام يفتحُ بعضه بعضاً))[٤]. وكأنّ المُتنبّي كان يصطاد المعاني اصطياداً مستخدماً إستراتيجية تآلف الأشتات التي من خلالها يستطيع أن ((يعيد رؤية ودراسة أيّ إبداع في الإنتاج الفكري من وجهات نظر جديدة ومتعدّدة))[٥]، وكان المُتنبّي كثيراً ما يحاول يحاول الابتعاد بالمعنى عن أصوله بتوليده معنى جديد بأساليب وطرق جديدة تجعله يختلف اختلافاً كليّا عن أصله لكي لا يتمكّن الكثير من الناس من معرفته، ومثال ذلك ما قاله في مدح كافور:

أزورُهُم وسواد الليل يشفعُ لِي وأنثني وبياضُ الصّبحِ يُغري بِي[٦]

وفي هذا البيت يقول ابن جنّي : ((حدّثني المُتنبّي وقت القراءة عليه قال: قال لي ابن حنزابة وزير كافور: أعلِمتَ أنّي أحضرتُ كُتبي كلّها وجماعة من أهل الأدب يطلبونَ لي مِنْ

---

(١) الشعرية العربية: أدونيس، ص١٦٢.
(٢) العُمدة: ابن رشيق القيرواني، ج١، ص٢٦٥.
(٣) الوساطة: القاضي الجرجاني، ص١٦١.
(٤)العُمدة: ابن رشيق القيرواني، ج٢، ص١٧٢.
(٥) الشخصية بناؤها، تكوينها، أنماطها، اضطرابها: د. مأمون صالح،ص٩٣.
(٦) ديوانه: ٢٠٤/١.

أينَ أخذتُ هذا المعنى فلم يظفروا بذلك))[١]. وقول المُتنبّي (فلم يظفروا بذلك) دليلٌ على تفاخرهِ بإخفاء المعنى الذي ولّدهُ بحُسن الأخذ دون ترك الأثر، ثمّ قال ابن جنيّ: ((ثمّ إني عثرتُ بالموضع الذي أخذه منه إذ وجدتُ لابن المعتز مصراعاً [...] وهو قوله:

* فالشّمسُ نمّامةٌ واللّيلُ قوّادُ*))[٢].

ويبدو الجمال واضحًا في بيت المُتنبّي الذي جمع فيه الإبداع والتوليد، فقد جاء بالمعنى عِبرَ بديع الألفاظ باستخدامه الأضداد (أزورهم ـ أنثني، سواد- بياض ، الليل ـ الصبح، يشفع ـ يغري، لي ـ بي)، وهذا ما يثبت أنّ المُتنبّي ((لم يُحدث فنّاً جديداً في الشكل الشعريّ، او موضوعاته ، لكنّه رفع كلّ موضوعٍ، بأي تعبير إلى القمّة))[٣]، فقد أعطى المعاني الموروثة قوّة وبريقا وتوهّجاً خاصاً به وبأسلوبه، حتى أصبح شعره شعراً أصيلا متميّزاً إذ حطّم المذاهب واستقلّ دونها جميعاً[٤]، لكنّه لم يتجاوز الماضي لأنّ ((تجاوز الماضي لا يعني تجاوزه على الإطلاق، وإنما يعني تجاوزاً لأشكاله ومواقفه ومفهوماته وقيمه))[٥]، وللمثال على ذلك سوف نستقرئ أبيات الشاعر عروة بن الورد لكي نلاحظ كيف تمكّن المُتنبّي من توليد المعنى وضغطه وإخراجه بشكل مختلف تماماً . قال الشاعر ((عروة بن الورد:

وذو أمــلٍ يرجــو تراثِــي وإنّ ما　　　يصيرُ لـــــهُ منـــهُ غداً لقليلُ
ومـــــا ليَ مالٌ غيرَ درعٍ ومِغفرٍ　　　وأبيضَ من ماءِ الحديدِ صقيـــلُ
وأسمر خطيّ القناة مُثَقّـــفٌ　　　وأجرد عريان السراة طويلُ))[٦]

فإن قدرة المُتنبّي الشعرية قد ضغطت معاني هذه الأبيات الثلاثة ورفضت التقسيم وتعداد التفاصيل حول ذلك (الإرث) فاكتفى بأن قال:

---

(١)الصبح المنبي: يوسف البديعي، ص٢٨٨.
(٢)م ن :الصفحة نفسها.
(٣)المتنبي شاعر ألفاظه تتوهج فرسانا تأسر الزمان: علي شلق، ص٣٦.
(٤) ينظر: النقد المنهجي عند العرب: د. محمد مندور، ص١٦٧.
(٥)زمن الشعر: أدونيس، ص١٨٧.
(٦)الوساطة : القاضي الجرجاني، ص٢٠٦، وقد ذكرها في فصل السرقات.

كنّا نظنُّ ديارهُ مملوءةً ذهباً فماتَ وكلّ دار بلقعُ(١)

إنّ هذا الاختصار والايجاز وضغط المعاني دون الإخلال بالدلالة هو الذي جعل بيت المُتنبّي ـ في رأي الباحث ـ مفضّلاً على أبيات عروة بن الورد، لأنّهُ قد أبان وأوجز.

وقد تمكّن المُتنبّي من توليد الاشتقاقات اللغوية بكل جرأة، ذلك لأنّ مفردات اللغة ((مثل الكائنات العضوية، منها ما يموت في زمانه ومنها ما هو قابل للتجدّد والامتداد بصيغته أو بصيغة أخرى، وكل ذلك ينبغي أن يخضع لعملية انتقاء حاذق، تطرح الميت من الألفاظ والتعابير ، لتحلّ محلّها التعابير والأبنية الجديدة، وذلك هو شأن الكتابة الإبداعية دائماً وأبداً))(٢)، ومن المولدات اللغوية التي أذهلت اللغويين والنقاد في شعر المُتنبّي قوله في قصيدة مدح بها ابن العميد:

خَنْثى الفحولِ من الكُماةِ بِصَبْغِهِ ما يلبسون من الحديد معصفرا(٣)

إذ إنّ الفعل (خَنثى) الذي جاء به المُتنبّي يدلّ بشكل واضح على اطّلاعه على اللغات الغريبة ثمّ تفعيلها وتوظيفها في شعره، ولعل المُتنبّي ((هو الذي تجرّأ فولّدَ الفعل (خَنْثى) (يُخنثى) من الكلمة (خُنثى)))(٤).

كما إتّكأ المُتنبّي على ثقافته من القرآن الكريم ليَنتقي منه الصور والمعاني، ثمّ يولّد منها الصور والمعاني الشعرية، ومثال ذلك قوله في قصيدة لسيف الدولة:

وجُرْمٍ جرّهُ سفهاءُ قومٍ وحَلَّ بغير جارمهِ العذابُ(٥)

وهذا المعنى مولّد من الآية الكريمة ((**أتُهلِكُنا بما فَعَلَ السُّفهاءُ مِنّا**))(١)، ومثل ذلك قوله في قصيدة أخرى:

---

(١)ديوانه : ١١/٣.
(٢) كتاب المنزلات ـ ج١ـ منزلة الحداثة: طراد الكبيسي ، ص٤٧.
(٣) ديوانه : ١٩٢/٢.
(٤) من معجم المتنبيّ: إبراهيم السامرائي، ص١١٣.
(٥)ديوانه : ١٤٨/١.

كأنّ كـلَّ سؤالٍ فــي مسامِــعِهِ قميصُ يوسفَ في أجفانِ يعقوبِ[٢]

ومن الجدير بالذكر أن حاملي لواء الحداثة الشعرية في العصر الحديث لم يرفضوا تأثّر الشعراء بموروثهم الفكري والثقافي لأنّ ((خير أجزاء القصيدة بل أكثرها تميّزا تلك التي تؤكد فيها أثار إسلافها الموتى من الشعراء خلودها في أقوى صورة))[٣]، وهذا ما يؤكد أن المُتنبّي وشعرهُ ((حال فريدة للإبداع، لأنّها تجسّد تجارب فنيّة قديمة وحديثة، حداثية وأصيلة))[٤]، وأنّه كان ذكيّا فطِنًا ذا ثقافة عاليةٍ ((استطاع أن يجمع في شعره بين الصّنعة والطّبع))[٥]، فجاء بما هو جديد ومحدث.

---

(١) الأعراف:١٥٥.
(٢) ديوانه: ٢٠٧/١.
(٣)الحداثة في الشعر: يوسف الخال، ص٦٥.
(٤) المحور التجاوزي في شعر المتنبيّ: د. أحمد علي محمد، ص٣٩.
(٥)الأدب العربي في العصر العباسي: د. ناظم رشيد، ص٢٤٦.

تُعَدُّ ظاهرة الغموض والإبهام من الظواهر القديمة في الشعر العربيّ إلّا أن شعراءَ العصرِ العباسيّ الذين حملوا راية التجديد قد أفرطوا في استخدامها بعدما أحسّوا بفاعلية هذه الظاهرة على النص الشعريّ وعلى المتلقّي على حدٍّ سواء، فمن ((المركوز في الطبعِ إنّ الشيء إذا نِيلَ بعد الطلب له أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيلَهُ أحلى وبالميزة أولى))[١]، ذلك لأنّ الغُموض يحفّز على البحثِ من أجل المَعرفةِ وهذا هو سرُّ جماله، وقد اتّفق الجميع على أنّ ((الكناية أبلغ من الإفصاح، والتّعريض أوقع من التصريح))[٢].

هكذا نظر أغلبُ نقّادنا القدامى إلى ظاهرة الغموضِ والإبهام الشعريّ، وفي العصر الحديث انتشرت هذه الظاهرة بشكل لافتٍ للنظر، حتّى أصبحت من سمات النص الحداثي ومن أهمّ مقوّماته، ولم تَعُد ((خاصّية ينفرد فيها الشعر الجديد، وانما هي خاصّية مشتركة بين القديم والجديد على السواء))[٣].

١. الغموض

وهو من المصطلحات التي اعتنت بها المعاجم الأدبية وعرّفتها، فالغموض هو: ((طبيعة خطاب (لغوي أو أي خطاب دال) يملك عند متلقيه، أكثر من معنى، ويستحيل عليه تأويله بدقّه))[٤]، ولذلك ينبغي دراسة هذه الظاهرة بعناية، لأن ليس كل غموض إبداعا ولا كل وضوح عجز، وربما كان هناك غموض ما هو الا ذريعة يتذرّع بها الشاعر العاجز ليُظهر حُسن أدواته الشعرية، بل قد تتحول نصوصه الشعرية الى الغازٍ دون أن تشير الى القصد الأعمق والأوسع، وقد أدرك المتنبي كل ذلك فجعل شعره يتّسم بالغموض العميق المُفضي الى دلالات مقصودة، كما أدرك بأن ((الشعر السهل يُوجِد النقد السهل، والشعر الصعب يوجِد النقد الصعب))[٥].

---

(١) أسرار البلاغة في علم البيان: عبد القاهر الجرجاني، تح محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط٢، ص١١٨.

(٢) دلائل الإعجاز في علم المعاني: عبد القاهر الجرجاني، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٧م، ص٥٥.

(٣) شعرية الحداثة: عبد العزيز ابراهيم، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥م، ص١٣٥.

(٤) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٨٥م، ص١٥٨.

(٥) شجر الغابة الحجري: طراد الكبيسي، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٥م، ص٣٨٦.

إنّ شعر المتنبّي ينبع من رؤية وكشف، وكان ذلك مدعاة لديه لأن يأتي بما يحتمل وجوها متعددة للمعنى أدى بشعره الى الغموض، ونظرإلى أشياء بمنظار الشاعر الحاذق المتأمل، فاتّسعت الفجوة الثقافية والمعرفية بينه وبين القارئ الذي طالما نظر اليه المتنبي من علّوٍ شاهق، وكنتيجة حتميّة، فأن أغلب شعره سوف يكون غامضاً ومبهماً عند المتلقي، وإنّ هذه الفجوة هي سرّ تميّزه عنهم، فكلّما اتّسعت ظهر الغموض والعكس بالعكس، إذ كلما ضاقت تلك الفجوة ـ وهذا ما يحصل غالباً بينه وبين النقاد ـ كان كلامه مفهوما وكانت مقاصده معروفة، ولكن ماذا عن الأشعار التي كانت غامضة حتى على ذلك القارئ النموذجي ؟ وهذا ما سوف نحاول تناوله في هذا المبحث.

١. **غموض الألفاظ:** وهي ظاهرة حداثية اتّسم بها الشعر في العصر الحديث، إلا أن جذورها الأولى كانت عند المتنبي؛ فقد تميّز شعره بهذه الظاهرة مما جلب انتباه النقاد وأهل اللغة، إذ عُدّتْ في زمنه ضرباً من الخروج على المألوف، كما عدّها أغلب النقاد (في عصره) من المآخذ على شعره، وقد استخدم المتنبي أساليب البلاغة من كناية*واستعارة* وتشبيهات بغية تحقيق هذا الغموض الشفيف، ومثال ذلك قوله في مدح علي بن منصور الحاجب:

بأبي الشموس الجانحات غوارباً   اللابسات من الحريـــر جلاببا[١]

إذ استعار لفظة الشموس لتحلّ محل الحسناوات ليصف جمالهنّ بشموس وقت الغروب، ثم يربط بين هذا الاحمرار وبين ملابسهن من الحرير الاحمر، وقال أيضاً في مدح عضد الدول:

وإلى حصى أرضٍ أقام بها   للـــناس مـن تقبيلـــها يَلَلُ
إنْ لم تخالطْهُ ضواحكـــهُم   فلِمن تُصـــانُ وتُذْخرُ القبلُ[٢]

---

* الكناية: ((وهو أن يكنّى عن الشيء ويعرّض به ولا يصرّح)). كتاب الصناعتين : ابو هلال العسكري، ص٣٣٤.
* الاستعارة: ((تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه)). البيان والتبيين: ابو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت٢٥٥ هـ)، تح وشرح عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٨٥م، ج١، ص١٣٥.
(١) ديوانه: ١٧٥/١.
(٢) ديوانه: ١٦/٤-١٧، اليلل: قصر الأسنان والتزاقها واقبالها على غار الفم واختلاف نبتتها وانعطافها الى داخل الفم. لسان العرب، مادة (يلل).

ان اختيار المتنبي اللفظة (يلل) من معجمه اللغوي هو دليل على ميلهِ الى الإغراب الذي هو: الميل لاستخدام كل ما هو غير مألوف[١]، ويبدو أن المتنبي لم يجد من المرادفات ما يفي للدلالة بقدر ما تعطي هذه اللفظة من مبالغة مفرطة في وصف كثرة تقبيل الناس للحصى تحت قدم الممدوح، ولأن الغموض ((الشفيف من أصول الكتابة الفنية وبخاصة الشعرية منها))[٢]. Exoticim

إن المتنبي بميله الى الالفاظ الغريبة كان يصبو الى تحقيق الابداع عبر احياء الالفاظ المهجورة وتفجير طاقاتها الكامنة ثم بعثها في نص شعري، وبما إن ((كل خلّاق غامض بالنسبة الى معاصريه))[٣]، فأن بيته قد اتّسم بالغموض، ومن أمثلة ذلك ـ أيضاـ قوله في مدح علي بن ابراهيم التنوخي:

أُحادٌ أمْ سُداسٌ في أُحادِ   لُيَيْـلَتنا المنوطة بالتّنادِ[٤]

وتُعدّ هذه القصيدة ((من عيون قصائده التي تحيّر الأفهام وتفوت الأوهام وتجمع من الحساب ما لا يُدرك بالارتماطيقي))[٥]، وقد زعموا أن لفظة (أحادٌ) هي ((غير مروية عن العرب))[٦].

٢. **غموض المعاني والصور :** وينتج هذا الغموض من جرّاء التلاعب بالتراكيب كالتقديم والتأخير، لأنّهُ إذا كان إختيار اللفظة ((المنسجمة مع ذاتها يأتي بالدرجة الأولى فإنّ توظيفها بنجاح من خلال علاقات التركيب يأتي معززاً لإختيارها الأول))[٧]، وكان المُتنبّي يتعمّد ((اجراء تركيبة على الحذف والزيادة والتقديم والتأخير تعمّداً، إذ كثيراً ما يكون التركيب

(١) ينظر: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: مجدي وهبة وكامل المهندس، ص٥١.
(٢) ظاهرة الغموض في الأدب الحديث (بحث): د. كمال نشأت ، مجلة آداب المستنصرية، بغداد، ع٢، ١٩٧٧م، ص١٩٩.
(٣) زمن الشعر: أدونيس، ص١٥.
(٤) ديوانه: ٥٢/٢.
(٥) الكشف: الصاحب بن عباد، ص٦١-٦٢.
(٦) الوساطة: القاضي الجرجاني، ص٩١.
(٧) خصائص الأسلوب في شعر البحتري: د. وسن عبد المنعم ياسين الزبيدي، منشورات المجمع العلمي، بغداد، ٢٠١١م، ص١٥٥.

المألوف مواتياً سانحاً فيهجرهُ المُتنبّي الى التركيب المُعقّد أو الاستعمال الغريب))[١]، ويظهر ذلك في قوله مادحاً سيف الدولة:

وفاؤُكما كالرّبعِ أشجاهُ طاسِمهُ   بأنْ تُسعِدا والدّمعُ أشفاهُ ساجمهُ[٢]

ويبدو من البيت السابق أنّ المُتنبّي يتّكئ على ((التّقديم والتّأخير ومظاهر الترتيب (الاعتراض) إتكاءً لا فتاً في أسلوبه الشعري))[٣]. وكان من الممكن أن يقول (وفاؤكما بأنْ تُسعِدا) ثمّ يكمل البيت، إلّا أنّه أراد أن يباعد بين المعنى الشعريّ والمعنى الإعتيادي إذ أنّ ((بعض التفكّك الذي يباعد بين العبارة الشعريّة والنسيج العادي للكلمات كان أداةً صالحةً في يد الشعراءِ المحدثين خاصة من أجل الحصول على هزّة أقوى))[٤]، وهذه الهزّة باغتتْ القارئ وجعلته يشعر بغموضٍ واضطراب المعنى فيُصاب بصدمة طويلة لا يفيقُ منها إلّا بعد أن يرتِّب البيت بشكلٍ آخر، أو عِبرَ نثرِهِ في الذّهن، إذ كانت اللغة في الأصل تعمل على ((سلامة الرسالة بترتيب الكلمات حسب مقتضيات قواعد اللغة، ويعمل الشعر على تشويشها بالتقديم والتأخير))[٥]، وهكذا كان المُتنبّي يصبو الى خرق الأنظمة اللغوية المعتادة دون أن يوضّح لأنّ ((ثمّة أشياء تندّ عن التحديد والوضوح، ومن ثمّ فإنّ هذه اللغة العادية بمحدوديّتها وتناهيها عاجزة عن استيعابها والتعبير عنها))[٦]، ومن الأمثلة على ذلك أيضاً قوله في صباه:

فتىً ألفُ جزءٍ رأيُهُ في زمانِهِ   أقلُّ جزيءٍ بعضُهُ الرأيُ أجمعُ[٧]

قدّم المُتنبّي الخبر (الف جزءٍ) وأخّر المبتدأ (رأيه) ليُحدِث الخلل، ويبدو أنّ المجادلة ((قد احتدّت بين القُدماء في شعر أبي الطيب بالذات، لأنّه كثيراً ما كان يتعمّد هجرَ الصّيغِ

---

(١) المتنبيّ والتجربة الجمالية: حسين الواد، ص٢٢٨.
(٢) ديوانه: ٣٣/٤.
(٣) خصائص الأسلوب في شاميات المتنبيّ: (رسالة ماجستير)، وليد شاكر نعاس، كلية التربية، جامعة بغداد، باشراف الدكتور علي عباس علوان، ١٩٩٤م، ص١٣٩.
(٤) مشكلة المعنى في النقد الحديث: د. مصطفى ناصف، مكتبة الشباب، مصر، ١٩٧٠م، ص١٣٤.
(٥) بنية اللغة الشعريّة: جان كوهن، ترجمة محمد الولي، و محمد العمريّ، دار توبقال للنشر، ط١، ١٩٨٦م، ص٧.
(٦) عن بناء القصيدة العربية الحديثة: د. علي عشريّ زايد، ص٤٥.
(٧) ديوانه: ٢٤٩/٢.

المأنوسة، والتراكيب المألوفة إلى شيءٍ من الإغراب كان يُفاجئ به السّامعَ ويستَفزّ فضوله))[١]، وترتبط ظاهرة التقديم ـ غالباً ـ ((بالحالة النفسية والانفعالية لدى الشاعر، وإنّه حين يركن الى إنحراف التركيب فلا شكّ في أنّه يروم تحقيق أبعادٍ نفسيةٍ معيّنة تنبعُ من طبيعة التجريد الشعوريّة المعتملة في داخلهِ، والإنفعال المناسب الذي يريد إحداثه في المتلقيّ))[٢].

لقد ذهب المُتنبّي إلى الأعماق وأبتعد عن السطحيّة، وحاول أن يسحب المتلقّي معهُ الى تلك الأعماق، وقد أدركَ أنّ للكلمة معنى مباشراً ولكنّها في الشعر يجب أن تتجاوزهُ إلى معنى أعمق لتحقيق الشعريّة المنشودة، وهذا من أهم الأسباب التي جعلت بعض النّقاد يحاربونه ويقفون في وجههِ كما وقفوا في وجه أبي تمام من قبلِهِ، وإنّ من يُحارب ((هذا الشعر بأسم (الغموض) يحارب الأعماق من أجل أن يبقى على السّطح))[٣]، وبقي المُتنبّي برغمِ كلِّ ما وُجِّهَ وُجِّهَ إليهِ من نَقدٍ مُحافِظًا على عُمقِ النّص، ومثالُ ذلك ما قاله في قصيدةٍ مدحَ بها كافور:

فلو كان ما بِي من حبيبٍ مقنّعٍ   عذرتُ ولكنْ من حبيبٍ معمّمِ[٤]

وقد كنّى عن المرأة بالحبيب المقنّع، وعن الرجل بالحبيب المعمّم، وهذه الكناية جعلت المعنى غامضاً نسبيّاً، والمتنبي كان يدرك بأنّ هذا الغموض ((شيءٌ كامِنٌ في جذور الشعر ومرتبطٌ عُضوياً بطبيعتهِ التي تجتهد في تكوين عمليات تشفير جديدة كلّما احترقت بضوء التكرار عملياته السابقة))[٥].

إنّ غموض الصورة هي سمة قديمة حديثة في الشعر تقوم بوظيفة الإرباك الذهني في مخيّلة المُتلقيّ ولأنّ النص الشعريّ هو ((غابة متشابكة معقّدة من الأسئلة المتداخلة التي تحتاج الى مغامرة من نوع فريد لإجراء حوار سرّي معها يستهدف فكّ رموزها وتشابكها وتعقيدها

(١) المتنبيّ والتجربة الجمالية: حسين الواد، ص١٦٧.
(٢) خصائص الأسلوب في شعر البحتريّ: د. وسن عبد المنعم ياسين الزبيدي، ص٢١٤.
(٣) زمن الشعر: أدونيس، ص١٩.
(٤) ديوانه: ١٩٤/٤.
(٥) أساليب الشعرية المعاصرة: د. صلاح فضل، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٥م، ص١٦٤.

وغموضها))[١]، ونصّ المُتنبّي من النصوص التي تحتاج الى وقفة تأمّل لمسائلته دون الضغط عليه، ولأنّ أكثر المعاني التي صوّرها جاءت مبتكرة وجديدة على ذائقة الناس ، والناس أعداء ما جهلوا، كما يقول المثل العربي، فعندما يأتي المُتنبّي بصورة (الليل القتيل) في إحدى قصائدهِ، فإنّ السامع سوف يُصابُ بالصدمة كونهُ معنى جديد على ذائقتهِ وخياله، وذلك في قوله من قصيدة مدح بها سيف الدولة:

لَقيتُ بدربِ القلّة الفجرَ لقيةً شَفَتْ كمدي واللّيلُ فيه قتيلُ[٢]

إنّ الذائقة العربية ـ وقتئذ ـ لم تَعْتَدْ على مثل هذا الإسناد (الليل القتيل) لأنّ اللغة الإعتيادية ((تسند الى الأشياء صفاتٍ معهودة فيها بالفعل أو بالقوّة، ويخرق الشعر هذا المبدأ حيث يسند الى الأشياء صفات غير معهودة فيها))[٣]، فقد رأى المُتنبّي الفجر الأحمر بحمرة الشّفق على هيئة قاتلٍ ملطّخٍ بدم الليل[٤]، وهذا ما لم تألفهُ المخيّلة العربية، فجاء غريباً وغامضاً، وهذا الغموض قد لازم شعر المُتنبّي ـ غالباـ ممّا استدعى التأويل Interpretation وهــو: ((١. تفسير ما في نصّ ما من غموضٍ بحيث يبدو واضحاً جلياً ذا دلالة يُدرِكُها الناس.

٢. إعطاء معنى معيّن لنصّ ما، كما هي الحال في استنباط المعنى من قصّة أو قصيدة رمزيّة مثلاً))[٥].، ونتيجة لذلك فقد كثُرت المجادلات والشروح والتأويلات في شعر المُتنبّي لأنّ من خصائص الخطاب ((في الأدب أنّ مُبدعهُ، وهو يصنعهُ، يتوقّع من القارئ أن يأخذ فيه بالتأويل، وأنّ القارئ يستقبل الأثر الأدبي بإختبار قدراته على تحمّلِ الدلالات وتقبّلها . وهذا يعني أن الكاتب والقارئ يتّفقان، ضمنيّاً، على أن يتعهّد الأول عمله بالإبقاء على غموضٍ فيه

(١) الخيال الشعري الحر (أسلوبية التعبير.. أسلوبية البناء): محمد صابر عبيد، ص٣٦.
(٢) ديوانه: ١٦١/٣، درب القلة: موضع وراء الفرات، ديوانه، ١٦١/٣، الهامش (١٠).
(٣) بنية اللغة الشعرية: جان كوهن، ص٧.
(٤) ينظر: ديوانه: ١٦١/٣، الهامش رقم (١٠).
(٥) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: مجدي وهبة، وكامل المهندس، ص٨٦.

يحتمل التّأويل، وعلى أن يقوم الثاني بالإجراء التّأويلي))(١)، ومن أشعار المُتنبّي التي كانت صورتها غامضة قوله في مدحِ سيف الدولة:

الجيشُ جيشُكَ غيرَ أنّكَ جيشهُ　　　في قلبهِ ويمينِهِ وشمالهِ(٢)

إنّ البيت السابق سهل الألفاظ خالٍ من التّعقيد والتّقديم والتّأخير، إلّا أنّ الغموض في صورة سيف الدولة الذي جعله المُتنبّي جيشًا، ثمّ جعلهُ جيش الجيش فهو جيشٌ دائرٌ على نفسه(٣).

إنّ أغلب الصور التي رسمها المُتنبّي وألحّ في إظهارها كانت صوراً غامضةً تستدعي التأويل، فعندما رسمَ صورةَ الإنسان الهزيل بالغَ في ذلك حدَّ الإغراب، ومن أمثلة ذلك قوله في مدحِ أبي القاسم العلوي:

ولــو قلـــمٌ أُلقيتُ في شَقِّ رأسِهِ　　　من السُّقمِ ما غيّرتُ من خطِّ كاتبِ(٤)

وقوله في مدحِ أبي الفضل الإنطاكي:

كم وقفةٍ سجرتكَ شوقا بعدما　　　غريَ الرّقيبُ بنا ولجّ العاذلُ
دونَ التّعـانُقِ ناحِلينَ كَشِكْلتي　　　نصـــبٍ أدَقَّهما وَضَمَّ الشّاكلُ(٥)

ورسم هذه المرّة صورة العاشق والمعشوق وكلاهما ناحلين، ويرى الباحث إنّ إختيار المُتنبّي (الفتحتين) كان بسبب أنّهما يُشكّلانِ خطّينِ متوازيين يسيرانِ جنباً إلى جنبٍ، ولكن من المستحيل أن يلتقيا أو يتقاطعا، فحال ذلك (دون العِناق)، ومن الأمثلة قوله في مدح أبي العشائر:

حُلتِ دون المزارِ فاليومَ لو زُرْ　　　تِ لحالَ النّحولُ دون العناقِ(٦)

وقوله في صباه يمدح المنبجي:

فَبَعْدَهُ وإلى ذا اليومِ لو رَكَضَتْ　　　بالخيلِ في لهواتِ الطّفلِ ما سعلا(٧)

---

(١) المتنبيّ والتجربة الجمالية: حسين الواد، ص١٦.
(٢) ديوانه: ١٣٩/٣.
(٣) ينظر: الفن ومذاهبه في الشعر العربي: د. شوقي ضيف، ص٣٣١.
(٤) ديوانه: ١٩٥/١.
(٥) ديوانه: ٢٦٩/٣.
(٦) ديوانه: ٧٤/٣.
(٧) ديوانه: ٢١١/٣.

إنّ هذا الإيغال في المبالغة حدّ الغموض هو سمة من سمات ((الحداثة عند الغربيين، راجعةً إلى أنّ الشاعر ـ بإعتباره منتجاً في مجتمع إستهلاكي وليس رائيّا أو نبيّا ـ يقدِّم سلعة الى جمهور محدود من الأفراد الذين يميلون بطبعهم الى العزلة، وقد يمكنهم أن يشاركوه في لعبة البحث عن معنى وراء الصورة المهشّمة التي ينفضها اللاشعور))[١]، ومن أبياته الدالة على غموض الصورة قوله أيضا:

وخيالُ جِسمٍ لم يُخّلِّ له الهوى   لحمًا فيُنحِلهُ السقامُ ولا دما[٢]

وقوله في صباه:

روحٌ تردّدَ في مثْلِ الخِلالِ إذا   أطارتْ الريحُ عنهُ الثوبَ لم يَبِنِ

كفى بجِسمي نحولًا أنّني رجلٌ   لولا مخاطبتي إيّاكَ لـــم تَرَني[٣]

ويرى الباحث أنّ هذا الإلحاح في تكرار صورة الجسم النّحيف قد يرسم لنا صورة المُتنبّي الحقيقية في رشاقة جسمهِ ونُحولهِ.

إنّ مبالغته في رسم الصورة الغامضة وتوظيف ((الغموض المُشع للإيحاء فنيّاً بالجوانب الغامضة المستترة في رؤية الشاعر يرتبط من بعض الجوانب بفكرة مشاركة القارئ للشاعر في عملية الإكتشاف والإبداع، لأنّ الصورة إذا ما حَدّدت للقارئ كلّ شيءٍ فإنّه لن يبقى له شيءٌ يكتشفهُ ويشعر بمتعة اكتشافه، كما أنّ في الوضوحِ خطرُ المللِ)) [٤].

وكان من بين القضايا الغامضة التي وردت في شعر المُتنبّي، هو ذلك الحبيب (المجهول) الذي يتذكّره المُتنبّي في فترات متباعدة، إلا أنّ أثرهُ كان كبيراً في نفسهِ، وحضوره كان واضحاً في شعرهِ، إذ قال في قصيدته التي مدح بها الحسين بن علي الهمذاني:

ولكنَّ حُبّاً خامر القلبَ في الصِّبا   يزيدُ على مرّ الزمان ويشتدُّ[٥]

---

(١) المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين: د. شكري محمد عيّاد، ص٦٢.
(٢) ديوانه: ١٠٧/٤.
(٣) ديوانه: ٢٣٤/٤ـ٢٣٥.
(٤) عن بناء القصيدة العربية الحديثة: د. علي عشري زايد، ص٨٧.
(٥) ديوانه: ٧٤/٢.

فلم يذكر المُتنبّي ذلك الحب على سبيل تذكُّر الماضي وأيام الشباب، إذ أنّهُ يؤكد في عجز البيت على أنّ ذلك الحب (المجهول) يزيد على مرّ الزمان ويشتدّ. وكذلك فقد ذكر ذلك الحبيب (المجهول) في قصيدته عند هجاء كافور:

إذا أردتُ كُمَيت اللونِ صافيةً   وجدتُها وحبيب النفس مفقودُ[١]

وقد وظّف الكناية فجاء بـ (كميت اللون) للدلالة على الخمر.

٢. الإبهام Ambiguity :

يعّرف الإبهام بانه قول ((المتكلّم كلاماً يحتمل معنيين متضادّين لا يتمَيّز احدُهما عن الآخر، ولا يأتي في كلامه ما يحصلُ به التّمييز فيما بعد ذلك، بل يَقصُد إبهام الأمر فيهِما قصدًا))[٢]، ومثال ذلك قول المُتنبّي في مدح أبي العشائر:

فأكبَرُوا فِعلَهُ وأصغَرَهُ   أكبرُ من فِعْلِهِ الذي فَعَلَه[٣]

فالمُتنبّي يتعمّد إبهام البيت بالإتيان بالفعل (أصغرَ) بدلاً من (استصغر) ثم استئناف الكلام في الشطر الثاني بكلمة (أكبر) التي هي خبرٌ مقدّمٌ. واستعماله كلمة (الذي) بمعنى (مَنْ) هو مبتدأ مؤخّر يدلُّ على الممدوح[٤]. وإنّ معناه قد أكبروا فعلهُ إلّا أنّهُ إستصغرهُ لأنّه أكبر من ذلك الفعل بعظمته وقوته.

ومن أساليب الإبهام التي استخدمها المُتنبّي للإرتقاء بنصوصه إلى مستوى الشعرية هو أسلوب تعدّد المعاني المعجميّة، إذ قد تشترك لفظة واحدة بعدّة معانٍ فيحول ذلك دون فهم البيت، وقصديّة الشاعر مما يستدعي الدخول الى عملية التأويل، ويُصاب المتلقيّ بصدمة قصيرة (هذه المرّة) لأنّهُ ما أن يجد لِتلكَ اللفظة (متعدّدة المعاني) مرادفاً، فإنّ الصدمة سوف تزول، ومن أمثلة أبياته التي وقع فيها المشترك قوله في قصيدة مدح بها سيف الدولة:

---

(١) ديوانه: ١٠٠/٢.
(٢) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: سعيد علوش، ص١٥٨.
(٣) ديوانه: ٢٨٣/٣.
(٤) ينظر: الأصالة في شعر أبي الطيب المتنبي: د. نوري جعفر، ص١٥٢.

وقد أراني الشبابُ الروحَ في بدني   وقد أراني المشيبُ الروحَ في بدلي[١]

ولهذا البيت عدّة معانٍ تتحكّم فيها لفظة (بدلي) ، فالمعنى الأول أن الشباب أراهُ القوةَ والعزيمةَ ثم إذا ما تعبَ واستعانَ بغيره للنهوض كان ذلك هو (بدله)، أما المعنى الثاني فهو أنّ المشيب قد غيّرهُ حتى أصبحَ وكأنّهُ شخصٌ آخر، والثالث: أنّ لفظ (بَدَلي) في هذا البيت ((أحسن ما يحمل عليه أن يعني به ولده))[٢]، وقوله أيضاً مادحاً سيف الدولة:

إذا كانَ بعضُ الناسِ سيفاً لدولةٍ   ففي الناسِ بوقاتٌ لها وطبولُ[٣]

وبعد أن عابَ عليه كثيرٌ من النقاد جمع (بوق) على (بوقات)، راحوا يقلّبون هذه اللّفظة في شروحاتهم، فمنهم من فسّرها على أنّهم الملوك الذين هم بمنزلة البوق والطّبل بالنسبة لسيف الدولة،[٤] أمّا العروضي فقد قال عنها : ((أراد بالبوق والطبل الشّعراء الذين يعيشون ذكره ويذكرون في أشعارهم غزواته فينتشر بهم ذكرهُ بين الناس كالبوق والطبل اللّذين هما لإعلام الناس بما يحدث)) [٥]، ومن ألأمثلة على ذلك أيضًا قول المُتنبّي مادحاً المنبجيّ:

لولا مفارقة الأحباب ما وجدتْ   لــها المنايا إلــى أرواحِنا سُــبلا[٦]

وقد فسّر الصقليّ معنى اللفظة (لها) على أنّها ((جمعُ لهاة وليس المنايا فاعِلة ولا مكانها رفعًا وإنّما (لها) هي الفاعلة))[٧]، وكذلك قوله في مطلعِ قصيدة مدح بها أبا الفضل محمد محمد

بن العميد:

---

(١) ديوانه: ١٤٨/٣.

(٢) الفتح على ابي الفتح: محمد بن أحمد بن فورجة (ت٤٠٠هـ)، تح: عبد الكريم الدجيلي، دار الشؤون الثقافيّة العامة، بغداد، ط٢، ١٩٨٧م، ص٢١٧.

(٣) ديوانه: ١٦٨/٣.

(٤) ينظر: ديوانه: ١٦٨/٣، الهامش رقم (٥٤).

(٥)المستدرك على ابن جنّي فيما شرحه من شعر المتنبيّ: أبو الفضل العروضي، تح د. محسن غياض عجيل ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٠م، ص٢٠.

(٦) ديوانه: ٢٠٧/٣.

(٧) شرح المُشكِل من أبيات المتنبيّ: إبن القطاع الصِقلي (ت٥١٥هـ)، تح د. محسن غيّاض عجيل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٠م، ص١٥٣.

بادٍ هواكَ صَــبرتَ أم لـم تَصْبِرا   وبُكاكَ إنْ لم يجرِ دمعُكَ أو جرى[١]

والسؤال هو: كيف يبدو البكاء إن لم يجر الدمع؟ ولهذا السؤال جوابان: ((أحدهما أنّهُ يعني ما في صوتهِ إذا تكلّمَ من نغمة الحزنِ وشجوِ الباكي والزفير والتهيؤ للبكاء. والجواب الثاني:أن يكون بكاكَ عطفًا على الضمير في صبرتَ، وكأنّهُ يقول: صبرتَ وصبرَ بكاكَ فلم يجرِ دمعُك، أو لم تصبِر فجرى دمعك))[٢]، وقد أكثر المُتنبّي من أسلوب الشعر الذي يحتملُ معنيين مُتضادّين وخاصّة في كافوريّاتِهِ التي أطلق عليها النّقّادُ (المدح المشوب بالهجاء)، كقوله في مدح كافور:

وأظلَمُ أهلِ الظُلمِ من باتَ حاسِداً   لِمـَنْ باتَ فــي نَعمائِــهِ يَتَقــلّبُ[٣]

إذ لا يُفهمُ من هو (أظلمُ أهلِ الظلمِ)، وهلْ إنّ (باتَ) الثانية تخصّ الحاسد أم المحسود؟، ومن هو الذي (باتَ في نَعمائِهِ يَتقلّبُ)أهو الحاسِدُ أم المحسود، وقوله أيضا في مدحِ كافورٍ:

فإنْ نلْتُ ما أُمِّلتُ مِنكَ فَرُبّما   شَرِبتُ بماءٍ يُعجِزُ الطيرَ ورِدُهُ[٤]

إنّ هذا البيت مُبهم فقَدْ يُفهَمُ منهُ أنّ الممدوح صعبُ المُنالِ لفطنته وذكائِهِ، وبرغْمِ ذلكَ فقد تَمكَّنتُ من إرضائِهِ، وقَدْ يُفهَمُ منهُ أنّ الممدوح بخيلٌ وممتنِعٌ عن العطاء، فإنْ أخذتُ منهُ شيئًا فقد ركبتُ صعابَ الأمورِ حتّى استخرجتُ العطاء منه.

إنّ غموضَ المعنى وإبهامهِ اللذان توخّاهما المُتنبّي في شعرِهِ قد عمّقا الدلالة ووسّعاها، وقد أشركا المُتلقّي في لُعبةِ البحثِ عن المَعنى، والحَقّ أنّهُ ((ليسَ من الضروريّ لِكي نَستمتعَ بالشّعرِ أنْ نُدرِكَ معناهُ إدراكًا شامِلًا. بل لَعلَّ مثل هذا الإدراك يُفقِدُنا هذه المُتعة))[٥]، ولَم ولَم يَعُد الوضوح معياراً للجمالِ ((والتأثير، بل صار هذا الوضوح يُعَدُّ على العَكسِ، نقيضاً

(١) ديوانه: ١٨٦/٢.
(٢) النظام في شرح شعر أبي الطيب وأبي تمّام: أبي البركات شرف الدين المعروف بـ (ابن المستوقي) (ت٦٣٧هـ)، تح د. خلف رشيد نعمان، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، بغداد، ط١، ٢٠٠١م، ج٩، ص٧٢.
(٣) ديوانه: ٢١٦/١.
(٤) ديوانه: ٩٠/٢.
(٥) زمن الشعر: أدونيس، ص١٦٠.

للشعرية))[١]، إذْ أنّ المعنى ((يَتخَلّل النصّ وليس هو ذلكَ الكَشف النهائيّ الذي لا نَحصُل عَليهِ إلّا إذا أنهينا قراءة ذلكَ النّصّ))[٢].

ويرى الباحث أنّ غموضَ شعرِ المُتنبّي لا يُعَدُّ اضطراباً وضبابيةً، بل على العَكسِ تماماً، فإنّ غموضَهُ ناتجٌ عن الوضوحِ التّام في الرؤية لديه، تلك التي حاولَ المُتنبّي إبرازها وإثباتها، ولكنّه غالباً ما كان يَسبِقُ الآخرين بخطوةٍ واحدةٍ، ولِحين ما يَلْحَقون بِهِ فإنّهُ بِهذه الفترة يتحمّل اللّومَ والسخريّة وعناءَ ومَشَقَةَ التوضيح والتفسير، فالرؤية كانت واضحة لديهِ، غامضةً عليهم، ولعلّ في تاريخنا الأدبي والنّقدي ـ مِن إتّهام الشعراء بأنّهُم سحرةٌ وأنّ لهم شياطين توحي إليهم ـ ما يَدعَم هذه الفِكرة، وقد اشتركَ ((قُدماءُ العربِ وقُدماءُ الإغريقِ والرومان في القول بأنّ الشاعر المُلهَم ينفُذُ وراءَ العالمِ الماديّ الظاهر، إلى عالمِ الغيبِ))[٣].

---

(١) الشعريّة العربية: أدونيس، ص٥٤.
(٢) البنيويّة وما بعدها (من ليفلي شتراوس الى ديردا): جون ستروك، ترجمة د. محمد عصفور، ١٩٩٦م، سلسلة عالم المعرفة.
(٣) في النقد الأدبي: إعداد لجنة من الباحثين، مؤسسة ناصر للثقافة، ط١، ١٩٨١م، ص١١٢.

لم يخضع المُتنبّي ـ غالباً ـ لقوانين الشعر وأنظمته وسلطته التقليدية التي حاولت بسط سيطرتها بقبضة قويّة تمثّلت بعلماء اللغة وبعض نقّاد الأدب الذين ما انفكّوا يعارضون بشدّة أيّة محاولة للتّغيير، حفاظاً منهم على الثّوابت التي توارثوها، وخشيةً على النظام اللغويّ العربي ـ عموماً ـ من الضياع.

وكان المُتنبّي ((نموذج العربيّ الذي بسط جناحيه على الماضي والمستقبل ضامّاً الحاضر، فقد استوعب صورة الشعر العربي قبله، إلا أنّه لم يخضع لهذه الصورة كلّ الخضوع))[١]، بل راح يفتّش بجرأة عن الصور والمعاني المبتكرة محاولا زعزعة القوالب الجاهزة إذ أنّ ((التزام القديم هروب طبيعيّ من مشقّات التّجديد))[٢]، وقد سلك المُتنبّي طريقاً شاقّةً حتّى استقلّ بمذهبٍ شعريّ خاص به فهو ((عبقريّ لم يَسْر على نهج أحد، ولم يُحاكِ أحدًا، ولم ينزع الى طريق من طرق المحدثين فنعدل به إليها، هو شاعر قد اجتمعت فيه كل العناصر الشعرية قديمها وحديثها))[٣]، وقد تمثّلت محاولاته لتغيير الثوابت الشعرية في زمنه وفقًا لما يأتي:

١. الألفاظ:

إنّ للمتنبيّ محاولات جريئة في استخدام الألفاظ استخداماً خاصّاً خرج به عن الاستخدامات التقليديّة بإعطائها طاقات جديدة ومؤثّرة، وقد عدّها النقاد (في عصره) تجاوزات خطيرة، فكان يحذف ويشتقّ ويجمع بطريقته، ومن أمثلة ذلك قوله في مدح الحسين بن اسحق التنوخيّ:

فِدًى مَنْ على الغَبراءِ أوّلُهم أنا   لهذا الأبيّ الماجد الجائدِ القرمِ[٤]

وهذا الاشتقاق في لفظة (الجائد) لمْ يُحْكَ عن العرب وإنما ((المحكي عنهم رجل جواد،

---

(١) أبو الطيب المتنبيّ وظواهر التمرّد في شعره: د. زهير غازي حامد، ص٣٥.
(٢) الخطيئة والتكفير: عبد الله الغذامي، ص٢٠٨.
(٣) فن المتنبي بعد ألف عام: إبراهيم العريض، ص٥٥.
(٤) ديوانه: ١٣٠/٤.

وفرسٌ جواد، ومطرٌ جواد))[١]، وهي مما تصرّف به المُتنبّي. وقوله في مدح عضد الدولة:

أروضُ الناسِ من تُربٍ وخوفٍ   وأرضُ أبي شجاعٍ من أمانِ[٢]

وقد نصّ سيبويه ((على أن العرب لا تجمع الأرض جمع تكسير))[٣]، إلا أنّ المُتنبّي قد تجاوز هذه الثّوابت الصرفيّة والنحويّة وجمع (أرض) على (أروض) جمع تكسير، على أنّه كان قادرًا على استبدال تلك الألفاظ بغيرها، إلّا أن المفردة في شعره ((مُختارة، قصدها بالذّات ورضيَ عنها))[٤].

وكان المُتنبّي يصارع القوالب الشعرية الموروثة، محاولًا التّعبير عن تميّزه وتفرّده باستخدامه الألفاظ في غير ما وضِعتْ له في الأصل المعجمي مستعينا بالاستعارة التي تُفهم عِبر السياق الدلالي، كقوله في مدح كافور:

لا تَجِزني بِضنىً بي بَعدَها بقرٌ   تجزي دموعي مسكوباً بمسكوبِ[٥]

وقد استعان المُتنبّي بالاستعارة كي يزيح الدلالة من معناها القاموسي الذي وُضعت لأجله الى معنى شعري مختلف تماما، إذ إنّ البقر هنا هي النساء، وقوله أيضاً في مدح سيف الدولة:

صَحبتَني على الفلاةِ فتاةٌ   عادةُ اللّونِ عندها التّبديلُ[٦]

فقد استعار لفظة (فتاة) التي قصد بها (الشمس)، وقد كان للاستعارة ((قدرة على اكتشاف علاقات جديدة بين الأشياء المتباينة، أي اكتشاف الفجوة القائمة بين الأشياء))[٧]، ومن هنا جاءت شعرية البيت لأنّ الاستعارة قد خلقت الفجوة، ولأنّ ((استخدام الكلمات بأوضاعها

---

(١) الوساطة: القاضي الجرجاني، ص٣٨٩.
(٢) ديوانه: ٢٨٨/٤.
(٣) م ن : الصفحة نفسها، الهامش رقم (٢٧).
(٤) الغابة والفضول: طراد الكبيسي، ص٣٠٢.
(٥) ديوانه: ٢٠٣/١.
(٦) ديوانه: ١٩٨/٣.
(٧) في الشعرية: كمال أبو ديب، ص١٢٢.

القاموسية المتجمّدة لا ينتج الشعرية، بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة الى طبيعة جديدة))[١] .

٢ . التّراكيب اللّغوية:

تمكّن المُتنبّي من تجاوز ثوابت التّركيب اللغوي المتوارثة بوعيهِ ((أنّ النّصَ هو محور الأدب الذي هو فعّالية لغويّة انحرفت عن مواضعات العادة والتقليد. وتَلَبَّستْ بروحٍ مُتمردةٍ رفعَتها عن سِياقِها الاصطلاحي الى سياقٍ جديدٍ يخصُّها ويُميّزها))[٢]، وذلك عِبر توظيفه أغلب السبل البلاغية للسمو بالنصّ الشعري، كقوله:

إذا غامرتَ في شَرفٍ مَرُومِ   فــلا تقـنَعْ بــما دونَ النجومِ
فَطعمُ الموتِ في أمرٍ صغيرٍ   كطعمِ الموت في أمرٍ عظيمِ[٣]

فعند محاولة تفكيك البيت الثاني نجدْ أن الشاعِر قد كرّر أغلبَ الألفاظِ وطابقَ بين لفظتينِ فقط هما (عروض البيت وضربه)، وحقّق المجانسة الصّوتيّة من جهة والتّضادّ بين اللّفظتين (صغيرٍ وعظيمِ) من جهة أخرى، وعند انتزاع الألفاظ والحروف المختلفة من الصدر والعجز لا نجد سوى (حرف الفاء ولفظة صغير) في الصدر، و (حرف الكاف ولفظة عظيمٍ) في العجز، وعند ربطهما يكون التركيب (فصغيرٍ كعظيمٍ)، وهو أعمق نقطة في المعنى المنشود.

وكان المُتنبّي جريئاً في إطــلاق الصّفات على غير ما هو معتاد، كقوله:

أرانِبُ غيرَ أنّهُمُ ملوكٌ   مُفَتّحةٌ عُيــونُهمُ نـــيامُ[٤]

فإنّ إطلاق صفة (الأرانب) على (المُلوكِ) شيءٌ جديدٌ وجريءٌ لأنّ ((نقل الصفة من الحياة الى اللغة يحتاجُ جسارةٍ شعريّة))[٥]، والمُتنبّي هنا قام بتحطيم القاعدة القائلة بأنّ هناكَ

---

(١) م ن : ص٣٨.
(٢) الخطيئة والتكفير: عبد الله الغذامي، ص١٠.
(٣) ديوانه: ٤/١٨٠-١٨١.
(٤) ديوانه: ٤/١٤٢.
(٥) أساليب الشعرية المُعاصرة: د. صلاح فَضل، ص٤١.

ألفاظًا شعريّة وأخرى غيرَ شعريّةٍ، وانتهكَ قواعِدَ اللغة بالتصرّفِ بالألفاظ وبناء التراكيب في غيرِ ما وُضِعتْ لهُ بغية الوصول إلى دلالات جديدة، وفي أحيان كثيرة كان يَتعَمَّد الخلطَ بين الحقيقة والمجاز بأن يجعلَ الحقيقةَ مجازًا والمَجازَ حقيقةً كقولِهِ في مدحِ كافورِ:

مَنْ الجآذِرُ في زِيِّ الأعاريبِ   حُمرَ الحِلى والمَطايا والجَّلابيبِ[١]

فجعلَ ((كونهنَّ جآذِر حقيقةً وكونهُنَّ أعاريبَ مجازاً وتشبيهاً)) [٢]، وهو بهذه الاستخدامات اللغوية قد غيّر في الثوابت المتوارثة، عن طريق المجاز الذي هو نشاط لغوي عقلي يؤدي مفهوما ومعنى مغايراً لما هو في الواقع، مؤكدًا أنّ اللّغة الشعريّة ((ليستْ غريبة عن الاستعمال الجيّد فحسب، بل هي ضِدّه، لأنّ جوهرها يتمثّل في انتهاك قواعد اللغة)) [٣].

٣. الأسلوب:

اختصّ المتنبي بامتلاكه اسلوبا متميزا عن غيره من الشعراء، وهذا الأسلوب ((كان يخضعُ لظروف وحالات ومواقفِ الشاعرِ المُختلفة))[٤]، وكان من بين تلك الأساليب هو أسلوب (الإلتفات) بالانتقال في الخِطاب من الحضورِ الى الغِياب أو بالعكس، فإنّ قصيدته التي رثا بها جدّتهُ قد طغى عليها خطابُ الحُضورِ حتى إذا ما وصلَ إلى البيت الرابعِ والعشرين من القصيدة إنتقل بشكلٍ مُفاجئٍ الى خطاب الغيبة بقولهِ:

تغرَّبَ لا مُستعظماً غيرَ نفسِه   ولا قابِلاً إلّا لخالـــقِهِ حُكما
ولا سالِكاً إلّا فؤادَ عجاجـــةٍ   ولا واجِدا إلّا لمكرمةٍ طَعما
يقولون لِي ما أنتَ في كلِّ بلدةٍ   وما تبتغي ما أبتغي جلَّ أن يسمى[٥]

---

(١) ديوانه: ٢٠٢/١.
(٢) الفتح الوهبي: ابن جنّي، ص٤١.
(٣) بلاغة الخطاب وعلم النص: د. صلاح فضل، مطابع السياسة، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ١٩٩٢م، ص٦٤.
(٤) التطلع القومي عند المتنبيّ: (بحث) جاسم محمد ، عرض ونقد طرّاد الكبيسي، مجلة الأقلام، ع٧، نيسان، ١٩٧٧م، ص١٨٥.
(٥) ديوانه: ١٧٢/٤.

ويبدو أن السياق الدلالي قد اقتضى ذلك الانتقال لأنّه يتحدّثُ عن غربتهِ وقد ساوقَ بين الدّلالاتِ والإيحاءاتِ مُمثِلةً الشعورَ بخيبة الأمل وذلك عبر رصفه وتكثيفه المعاني ووفقًا للتالي:

أ. تفجير طاقة اللّفظة (تغّربَ) بما يتلاءم والسّياق الدال على الغربة، حيث أنّ اختيار تلك اللفظة دون غيرها كان بسبب طاقتها الكامنة التي تغور في النفوس، والتي تستدعي صورة الاغتراب، جاعلاً زمنها (الماضي) من أجل الاستغراق إذ أنّ ((الملفوظ يصبح نصّا عندما تترابط عناصره باعتماد عامل الزمن)) [١]، ومثلها قوله في موضع آخر:

إذا ترحّلتَ عن قومٍ وقد قَدَروا   أن لا تفـارقــهم فالـرّاحلـون هُمُ[٢]

واختار لفظة (ترحّلتَ) ولم يَقُل (رَحلتَ) وكأنّه ((يشير الى أنّه تكلّفَ هذا الرحيل، وهو غير راغب فيه، ولكنّهُ مضطرٌّ إليه))[٣]، وكذلك لفظة (تغرّب) في المثال السابق التي توحي بالاضطرار، وكونها جاءت في خطاب الغيبة وفي الزمن الماضي.

ب. الانتقال من خطاب الحضور الى خطاب الغيبة الذي أدّى الى تواشج اللفظ مع المعنى في انتاج الدلالة، ليدعم فكرة الغيبة أو التغييب التي عاشها المُتنبّي، وقد تطلّب ذلك أن يكون الفاعل ضميراً مستتراً تقديره (هو) في الألفاظ (تغرّب، مستعظماً، نفسهُ، قابلاً، خالقه، سالكاً، واجداً)، ثمّ ينتقل المُتنبّي بشكل سريع في البيت السادس والعشرين من القصيدة الى حوار افتراضي فيقول:

يقولون لِي: ما أنتَ في كلِّ بلدةٍ ؟   وما تبتغي؟ ما أبتغي جلَّ أن يسمى

وقد توزع الخطاب وفقاً للتالي:

غائب   حاضر   حاضر   حاضر   حاضر   غائب

وقد وظّف الوقفات الدلالية في البيت السابق لتتلاءم مع ذلك الحوار.

---

(١) نسيج النص: الأزهر الزنّاد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٣م، ص٧٢.

(٢) ديوانه: ٤/٦٧.

(٣) المتنبي في معيار النقد البلاغي: أ.د. عبد الهادي خضير الخطاب، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١٠م، ص٦٤.

ج. شعريّة استخدام أدوات الاستثناء والحصر، حيث أكثر المُتنبّي منها (غير نفسه، إلا لخالقه، إلا فؤاد، إلا لمكرمة)، إذ قد يوحي هذا التكرار بدلالات أخرى غير دلالة الاستخدام اللغوي المألوفة، ويرى الباحث أنّ نفس المُتنبّي قد انصهرت في نصّه، فإذا كانت تلك الأدوات تفيد الحصر ـ لغويّاً ـ فإنّ المُتنبّي كان مليئاً بمشاعر الحصر والاحتباس، وجاءت هنا ـ دلالياً ـ لتظهر مدى ذلك الاحتباس.

إنّ هذه الأضرب ((من الالتفاتات من شأنها تلوين الخطاب بغية التأثير في السامع، وفيها من جهة ثانية علامة أسلوبيّة خاصّة بمنشئ القول ولا سيما عندما يعمد الى اختراق الأنساق المعروفة))(١)، وهذا ما يُسمّى في علم الأسلوب بـ ((كسرِ البناء، Rupttur de syntaxe وهو عبارة عن الخروج على قواعد اللغة التماسا لجمال الأداء وروعته))(٢)، وإنّ هذه الانكسارات والتحوّلات في نصّ المُتنبّي قد أدّت الى خلخلة كبيرة في بنية التّوقعات وذلك لأنّ الشعريّة هي ((باستمرار علاقة جدليّة بين الحضور والغياب على صعيد الحضور الفرديّ والغياب الجماعي أو الإبداع الفردي والذاكرة الشعرية))(٣).

٤. الصّورة الشّعرية:

كان المُتنبّي يميل ـ غالباً ـ إلى كسرِ الإطار ((كليّا أو جزئياً، نزّاعاً في ذلك إلى إعلان هويته عن طريق "الانحراف" الشعريّ، أو الاستغراق الشعري، خارجًا عن دائرة المألوف التي يراها الشرّاح التقليديون "طريق السلامة" ويراها هو "طريق الخطر"))(٤)، فيأتي بصورٍ غيرِ مألوفةٍ عِبرَ قَلْبِها أو تغيير طريقة تخيّلها ((ولا شكّ في أنّ الصورة في القصيدة عمومًا

(١) المحور التجاوزي في شعر المتنبيّ: د. احمد علي محمد، ص١٠٣.
(٢) النقد المنهجي عند العرب: محمد مندور، ص٢٦٩.
(٣) في الشعرية: كمال أبو ديب، ص١٠٧.
(٤) الاستغراق الشعري: محمود الربيعيّ، ص٣٨.

تتأثر بتأجّج عاطفة الشاعر))[١]، وطريقة تخيّلها وقدرة الشاعر اللغوية على إحداثها، ففي قصيدته التي مدح بها بدر بن عمار قال:

مــا بــهِ قتــلُ أعاديــهِ ولكنْ   يتّقي إخلافَ ما ترجو الذئابُ[٢]

وجاء بأسلوب تأكيد المدح بما يشبه الذّم وخالف المُعتاد والمألوف لأنّ المعروف أن الرّجل إذا حاربَ أعداءه فإنّ غايته هي قتلهم وإهلاكهم ـ هذا ما كان مألوفًا ـ إلّا أنّ المُتنبّي قد غيّر في تلك الثوابت المعروفة فجعلَ قَتلَ أعاديهِ ليسَ غايةً، وإنمّا الغاية هي الإيفاء بوعوده التي قطعها للذئاب التي تنتظر طعامها من جُثثهم، وهذا التغيير في بناء الصورة تخيّليّاً هو ((أن يكون للمعنى من المعاني والفعل من الأفعال عِلّة مشهورة من طريق العادات والطّباع ثم يجيء الشاعر فيمنع أن يكون لتلك المعرفة ويضع له عِلّةً أخرى))[٣]، وهو من التشبيه المقلوب الذي كرّره المُتنبّي في موضعٍ آخر، وهو قوله في قصيدة مدح بها سيف الدولة بالوقعة التي نُكِبَ فيها المسلمون:

لا تَحسَبوا من أسرتُم كانَ ذا رمَقٍ   فليسَ يأكلُ إلّا المَيِّتَ الضَّبعُ[٤]

وقوله في القصيدة نفسها:

وإنّــما عرّضَ اللهُ الجنودَ بِكُمْ   لكي يكونوا بِلا فَسلٍ إذا رجعُوا[٥]

لقد قلبَ المُتنبّي هزيمة سيف الدولة في تلك الحرب الى نصر عظيم لأنّ العدو لم يأسر أولئك الأسرى كونهُ قويٌ وشجاعٌ بل كونهم ـ الأسرى ـ ضعفاء وعاجزين عن المتابعة مع جيوش المسلمين، وعندما يعود الجيش مرّة أخرى للحرب فإنّهُ سوف يكون أقوى وأشجعَ لأنّه قد تخلّصَ من الضُعفاء والعاجزين.

---

(١) بنية القصيدة العربية (البحتريّ أنموذجًا): د. صلاح مهدي الزبيدي، دار الجوهرة، عمّان، الأردن، ط١، ٢٠٠٤م، ص١٢٧.
(٢) ديوانه: ١/١٨٤.
(٣) أسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجاني، ص٢٥٧.
(٤) ديوانه: ٢/٢٤١.
(٥) ديوانه: ٢/٢٤٢.

ومن الصور الأخرى التي خالفَ المُتنبّي في رسمها القواعد وانتهك قوانين العُرف السائدة قوله في قصيدة يصف بها أسداً:

يطأُ الثَّرَى مُترفِّقاً من تِيهِهِ   فكـأنّهُ آسٍ يَجِسُّ علـيلا[١]

إنّ المُتنبّي يعمَد الى خلخلة النسق المعياري لأنّ الأسد في صور الشعراء ـ غير المُتنبّي ـ هو حيوانٌ مُفترسٌ، ولكنّ المُتنبّي لم يخضَع لهذه الصور المألوفة فجعل الأسد المُفترس طبيباً يجسُّ العليل ويسهر على سلامته وراحته، وشتّان بين الصورتين (صورة الأسد يمشي بغرورٍ في مملكته،) وصورة (الطبيب الذي يعالج المريض)، ومثال ذلك أيضاً قوله:

وشَكِيَّتي فـقْدُ السِّـقامِ لأنّهُ   قد كان لمّا كانَ لي أعضاءُ[٢]

فهو يشتكي بطريقة مغايرةٍ للمألوف، وهو يتمنّى السِّقامَ لانّ المرضَ دليل وجود الأعضاء في الجِسم. وكان عميقَ الإستعارة حتى تحتاج الى كدِّ الذهن بغية الفَهمِ كقوله:

وقد ذُقتُ حلواءَ البنينِ على الصّبا   فلا تحسبنّي قلتُ ما قلتُ عن جهلِ[٣]

وقد عقّب الصاحب بن عبّاد على هذا البيت بقوله : ((وما زِلنا نتعجَّب من قولِ أبي تمّامٍ (لا تَسقِني ماء الملامِ ...) فَخَفَّ علينا بحِلواء البنينِ))[٤]، ومثال ذلك أيضاً قوله في سيف الدولة:

وأنتَ المَلْكُ تُمرِضُهُ الحشايا   لهِمّتِهِ وتِشـفيهِ الحـروبُ[٥]

فالحروب في الثوابِت هي التي تقتُلُ ولكنَّ المُتنبّي جعل الفراش هو القاتِل والحربُ شافيةً بسبب همّة الممدوحِ لأنّهُ إعتادّ خوض الحروب وسفك دماء الأعداء.

ونظر المُتنبّي الى الموت بطريقة مختلفة بقوله في رثاءِ أبي الهيجاء عبد الله بن سيف الدولة:

---

(١) ديوانه: ٢٥٩/٣.

(٢) ديوانه: ١٠٠/١.

(٣) ديوانه: ١٣١/٣.

(٤) يتيمة الدهر في محاسن أهل الشعر: الثعالبي، شرح وتح محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، القاهرة، ط٢، ١٩٥٦م، ج١، ص١٨٧.

(٥) ديوانه: ١٤٢/١ .

وما الموتُ إلّا سارقٌ دقّ شخصُهُ   يصولُ بلا كَفٍّ ويسعى بلا رجلِ[١]

فالموت عند سائر الشعراء لا هيئةَ لهُ ((غيرَ أنّ المُتنبّي إنفردَ من بين الشعراء بتصوير الدّهر منافساً أو حاقداً أو عدوّا))[٢].

وغالباً ما كان المُتنبّي يوظّف التشبيه الضمنيّ في بناء الصورة الشعريّة، وهذا النوع من التشبيه ((لا يُوضَعُ فيه المُشبَهُ والمشبّهُ به في أي صورةٍ من صور التشبيهِ المعروفة، بل يُلمَحان في التركيب، ويُفهمانِ من المعنى. وهذا التشبيه يدُلُّ على التَفَنّنِ في أساليب التعبير))[٣]، كقولهِ :

مِنْ يَهُنْ يَسْهُلُ الهوانُ عليهِ   مَا لِجـُرحٍ بِمَيّتٍ إيــــلامُ[٤]

وقوله:

وما أنا منهمُ بالعيشِ فيهم   ولكنْ مَعدنُ الذّهبِ الرّغامُ[٥]

وخلاصة القول أنّ المتنبّي لم يكن يخضع للصور والأساليب الشعرية التقليدية بل حاول الإطاحة بها وتطويرها واختراع صور ومعانٍ جديدة.

---

(١) ديوانه: ١٢٨/٣.
(٢) المحور التجاوزي في شعر المتنبي: د. أحمد علي محمد، ص٨٦.
(٣) الواضِح في البلاغة العربية: محمد زركان الفرخ، دار هبة وهدى، ط١، ١٩٩٦م، ص١٠٢.
(٤) ديوانه: ١٦١/٤.
(٥) ديوانه: ١٤٢/٤.

الخاتمـــــة

الخاتمة والنتائج

بعد هذه الجولة الشاقّة والممتعة في آنٍ، في عالم المتنبّي وعالم الحداثة الشعرية، تمخضّت هذه الدراسة عن نتائج وملاحظات علمية وكان من اهمها :

١. عن دراسة التمهيد نتج أنّ الحداثة مفهوم نقدي غامض، إلّا إنّه ليس حكراً على أمّة دون اخرى، فقد شهدت الأمة العربية حداثتها الكبرى عند نزول القرآن الكريم، وانتشار مبادئ ومفاهيم جديدة، شملت كافة مجالات الحياة حتى غيّرت طريقة التفكير العربي، كما أن الحداثة كمفهوم ـ غير مرتبط بزمن ـ جعل من الممكن القول بحداثة إمرئ القيس أو الجاحظ أو بشار أو غيرهم.

٢. أن من أهم الروافد الثقافية التي انتهل منها المتنبي **القرآن الكريم**، وان اهتمامه البالغ بإنتاج النص الشعري المتميز قد جعله يخوض في مواضع تكاد تكون محضورة، إلّا أنّه لم يكن ضعيف العقيدة لدرجة الاستخفاف بالدين وبالاسماء المقدسة، فقد دفعه سعيه للرقي بالنص الشعري الى الاقتراب من الخطوط الحمراء من غير تعديها، اقتراب واعٍ، وإن أغلب الاتهامات التي وجّهها النقّاد اليه والتي تمثّلت بغرابة الألفاظ ناتجة عن ثقافته النحوية الكوفية .

٣. ان تضخم الـ (أنا) عند المتنبي والتي تناولها المبحث الثالث ، لم تكن نابعة من حبّه الشّديد للذّات إذ انه عالج قضايا امة كاملة، فكانت الـ (أنا) عنده هي أنا العروبة، وأنا القومية، وأنا الانسانية.

٤. حاول المتنبي الارتقاء بالمعاني العقليّة الى مستوى الشعريّة، وتجاوُز القول بشعرية المعنى وعدمه، وتمكن في مبحث الحرية من اكتشاف طرق وأساليب جديدة بغية توسيع دائرة حريته الشعرية منها بثّ الأفكار الشخصية في أثناء القصيدة أيّاً كان غرضها، ومحاولة اختراق الفوارق الطبقية بينه وبين الممدوح من خلال اعتبار الممدوح صديقاً او

حبيباً يجوز نصحهُ أو معاتبته، وبهذا يكون قد تحرّر من قيد الأغراض، وإن أغلب الأبيات التي عدّها النقّاد مؤاخذات على المتنبي كانت من الأبيات (المقيَّدة).

٥. ان معالجته للقضايا الفخمة (الموت، صراعات الحياة، المصير، ...)، جعل شعره يتّسم بالقلق والتشاؤم، مما أضفى على لغته الشعرية مسحة كئيبة ونغمة شجية.

٦. كان انحصار تجديد المتنبي في المعاني والالفاظ والافكار والصور دون الموضوعات والاشكال، فتجدّد المعاني جاء عن طريق مقارعة معاني سابقيه ومن ثم توليد دلالات جديدة.

٧. نزع الى المجاز الذي وجد فيه وسيلة للتّعبير عن معانيه الواسعة ضمن الألفاظ المحدودة، وحاول ـ كذلك ـ الجنوح الى الألفاظ غير المستخدمة والتعابير غير المألوفة ليحيط بمعانيه الواسعة، ويثبت ثقافته الغزيرة.

٨. على الصعيد الاشاري كان المتنبي كثيرا ما يعطّل اللغة لاحساسه بعجزها عن اداء وظيفتها الدلالية في موقف ما، ويتوجّه نحو الاشارة .

٩. وفي مبحث الغموض والإبهام ظهر أن شعره قد اتّسم بغموض وإبهام ناتج عن الفجوة الواسعة بينه وبين المتلقي الذي يسبقه المتنبي ـ غالبا ـ بخطوة واحدة تجعل رؤيته الى الأشياء غير مفهومة أمام انظار المتلقي .

١٠. كان المتنبي نزّاعا الى التّمرد جريئا محاولا التّغيير وعدم الانصياع التّام للقواعد والثوابت الموروثة.

١١. لم يكن يستحوذ على نسيج النص بالكامل، بل يترك مساحة يتحرك فيها النص الشعري بينه وبين المتلقي كي تحدث عملية التفاعل.

اتّسم شعر المتنبي بسمات الحداثة الشعرية التي ظهرت وتبلورت في العصر الحديث، اتّساما يفسّر خلوده وانتقاله على ألسنة الناس حتى يومنا هذا، لأنه جاء مقبولا ومتماشيا مع الشعر الحديث بسماته وخصائصه.

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

- **أبو الطيب المتنبي حياته وخلقه وشعره وأسلوبه**: د. محمد كمال حلمي بك، ط٥،دار سعد الدين، ، ٢٠١٠م.
- **أبو الطيب المتنبي حياته وشعره (مجموعة مقالات)**: ط٢، مكتبة النهضة، بغداد، ١٩٨٨م.
- **أبو الطيب المتنبيّ حياته وشعره**: كمال أبو مصلح، المكتبة الحديثة، ناشرون،
- **أبو الطيب المتنبي في مصر والعِراقيْن**: د. مصطفى الشكعة، ط١، عالم الكتب، بيروت، ١٩٨٣م.
- **أبو الطيب المتنبي مالئ الدنيا وشاغل الناس**: (مجموعة مقالات)، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٩.
- **أبو الطيب المتنبي وظواهر التمرد في شعره**: د. زهير غازي زاهد، ط١،مكتبة النهضة العربية، ١٩٨٦م.
- **الأدب العربي في العصر العبّاسي**: د. ناظم رشيد، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة الموصل، ١٩٨٩م.
- **الأدب وروح العصر**: د. عبده بدوي، د. محمد حسن عبد الله، د. أحمد فوزي الهيب، منشورات ذات السلاسل، الكويت، ١٩٨٥م.
- **أساليب الشعرية المعاصرة**: د. صلاح فضل، ط١، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٥م.
- **أسرار البلاغة في علم البيان**: عبد القاهر الجرجاني، تح محمد رشيد رضا، ط٢ ،دار المعرفة، بيروت، لبنان.

❖ **الأسس الجمالية في النقد العربي:** د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، ١٩٩٢م.
❖ **الإسلام والحداثة**، د. مصطفى الشريف، ط١،دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٩م.
❖ **الأسلوب والأسلوبية**: د. عبد السلام المسدي، ط٥ ،دار الكتّاب الجديد المتحدة، بيروت،، ٢٠٠٥م.
❖ **الأسلوبية الشعريّة (قراءة في شعر محمود حسن اسماعيل):** د. عشتار داود، ط١،دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ٢٠٠٧م.
❖ **الاصالة في شعر أبي الطيب المتنبيّ**: د. نوري جعفر، مطبعة الزهراء، بغداد، ١٩٧٦م.
❖ **أصول أدب الحداثة**: مايكل ـ هـ ـ ليفنسن، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٢م.
❖ **الأغاني:** لأبي فرج الأصبهاني علي بن الحسين (٣٥٦هـ)، مصور عن طبعة دار الكتب ،مؤسسة جمال للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ، ج٨.
❖ **إمبراطور الشعراء**، د. عائض القرني، ط٣،مكتبة العبيكان، ٢٠٠٧م.
❖ **الانزياح الشعري عند المتنبي**، د. أحمد مبارك الخطيب، ط١،دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ٢٠٠٩م.
❖ **أوهام ما بعد الحداثة**: تيري إيجلتون، ترجمة د. منى سلام، أكاديميون الفنون ـ وحدة الإصدارات ـ دراسات نقدية، ١٩٩٦م.
❖ **بلاغة الخطاب وعلم النص**: د. صلاح فضل، مطابع السياسة، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ١٩٩٢م
❖ **بنية القصيدة العربية (البحتريّ أنموذجاً):** د. صلاح مهدي الزبيدي،ط١، دار الجوهرة، عمّان، الأردن، ٢٠٠٤م.

- **بنية اللغة الشعريّة**: جان كوهن، ترجمة محمد الولي، و محمد العمريّ، ط١،دار توبقال للنشر، ١٩٨٦م.
- **البنيويّة وما بعدها (من ليفلي شتراوس الى ديردا):** جون ستروك، ترجمة د. محمد عصفور، ١٩٩٦م، سلسلة عالم المعرفة.
- **البيان والتبيين:** أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت٢٥٥هـ)، تح: وشرح عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٨٥م.
- **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، إحسان عباس، ط٢،دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٣م.
- **التراث والحداثة**، د. محمد عابد الجابري،ط١، مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٩١م.
- **تقويم نظرية الحداثة وموقف الأدب الإسلامي منها**، د. عدنان علي رضا النحوي، ط٢،دار النحوي للنشر والتوزيع، ١٩٩٤م.
- **التكملة وشرح الأبيات المشكلة من ديوان أبي الطيب المتنبي**، أبي علي الحسين بن عبيد الله الصقلّي المغربي، تح: د. أنور أبو سويلم، دار عمار للطباعة والنشر، عمان، الأردن، ج١، ١٩٨١م.
- **تنبيه الأديب على ما في شعر أبي الطيب من الحسن والمعيب**، باكثير الحضرمي، تح: د. رشيد عبد الرحمن صالح،ط١، منشورات وزارة الإعلام، الجمهورية العراقية، دار الحرية للطباعة، ١٩٧٦م.
- **الثابت والمتحول (تأصيل الأصول):** أودنيس،ط٣، دار العودة، بيروت،١٩٨١م.
- **الثابت والمتحول (صدمة الحداثة وسلطة الموروث الديني):** أدونيس،ط٢، دار الساقي، بيروت، ٢٠٠٢م.

- **ثقافة المتنبي وأثرها في شعره**: هدى الأرناءوطي، منشورات وزارة الثقافة والفنون، بغداد، ١٩٧٧م.
- **الحداثة: بيتر شيلدز**، ترجمة د. باسل المسالمة،ط١، دار التكوين، ٢٠١٠م .
- **حداثة التخلف**: مارشال بيرمان، ترجمة فاضل جتكر،ط١، دار كنعان للدراسات والنشر، ١٩٩٣م.
- **الحداثة في الشعر**: يوسف الخال، ط١،دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٨م.
- **الحداثة في النقد الأدبي المعاصر**: د. عبد المجيد زراقط، ط١،دار الحرف العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩١م.
- **الحداثة وما بعد الحداثة**: بيتر بروكر، ترجمة عبد الوهاب علوب، مراجعة د. جابر عصفور، منشورات المجمع العلمي،أبو ظبي،١٩٩٥م.
- **حضور النص**(قراءة في الخطاب البلاغي النقدي عند العرب): د. فاضل عبود التميمي، ط١،دار مجدلاوي للنشر والتوزيع،عمان، ٢٠١١م .
- **خصائص الأسلوب في شعر البحتري**: د. وسن عبد المنعم ياسين الزبيدي، منشورات المجمع العلمي، بغداد، ٢٠١١م.
- **خطاب الحداثة في الأدب**: د. جمال شحيد و د. وليد القصّاب،ط١، دار الفكر، دمشق، ٢٠٠٥م.
- **الخطيئة والتكفير من البنيوية الى التشريحية (دراسة وتطبيق):** د. عبد الله الغذامي،ط٦، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٦م.
- **دراسات في الشعر العباسي:** د.صلاح مهدي الزبيدي،ط١، الأكاديميون للنشر والتوزيع، الأردن، ٢٠٠٤م.

❖ **دلائل الإعجاز في علم المعاني**: عبد القاهر الجرجاني، ط١،دار المعرفة، بيروت، لبنان، ١٩٨٧م.

❖ **دير الملاك**: د. محسن إطيمس، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٢م.

❖ **ديوان أبي تمام (شرح الصولي)**: خلف رشيد نعمان، وزارة الإعلام العراقية، ١٩٧٧م.

❖ **ديوان الحطيئة (شرح أبي سعيد السكريّ):** دار صادر، بيروت، ١٩٩٨م.

❖ **ديوان المتنبيّ (شرح عبد الرحمن البرقوقي):**ط٢، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

❖ **رأس الأدب المتنبي:** عبد القادر المازني، دار الفكر، بيروت، ١٩٦٥م.

❖ **رسالة الغفران:** لأبي العلاء المعري، تح: وشرح د. عائشة عبد الرحمن بنت الشاطئ،ط١١، دار المعارف، مصر، ٢٠٠٨م.

❖ **الزمان والمكان في شعر أبي الطيب المتنبي:** د. حيدر لازم مطلك، ط١،دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠١٠م.

❖ **زمن الشعر**: أدونيس،ط٦، دار الساقي، بيروت، ٢٠٠٥م.

❖ **سؤال الأخلاق**: د. طه عبد الرحمن، ط١،الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٠م.

❖ **سيفيات المتنبي**: دراسة نقدية للاستخدام اللغوي، سعاد عبد العزيز المانع،ط١، دار عكاظ للطباعة والنشر، جدة،١٩٨١م.

❖ **شجر الغابة الحجري**: طرّاد الكبيسي، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٥م.

❖ **الشخصية**: بناؤها، تكوينها، أنماطها، اضطرابها: د. مأمون الصالح، دار أسامة للطباعة، عمّان، ٢٠٠٧م.

❖ **شرح المُشكِل من أبيات المتنبيّ**: إبن القطاع الصِقلي (ت٥١٥هـ)، تح: د. محسن غيّاض عجيل، ط١،دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٠م.

❖ **الشعر والزمن:** جلال الخياط، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٥م.

- **شعرنا الحديث الى أين**، د. غالي شكري،ط٢، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٧٨م.
- **شعرية الحداثة**: عبد العزيز ابراهيم، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥م.
- **الشعرية العربية**: أدونيس، ط٢،دار الآداب، بيروت، ١٩٨٩م.
- **الشعرية**: تز فيطان طود وروف، ترجمة شكري المنحرت، ورجاء ألن سلامة، ط٢،دار تو بقال للنشر، ١٩٩٠م.
- **شفرات النص**: د. صلاح فضل،ط١، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٩م.
- **الصبح المنبي عن حيثية المتنبي**، يوسف البديعي، تح :محمد السقّا ومحمد شتّا،ط٣، دار المعارف،١٩٨٤م.
- **الطبيعة عند المتنبيّ**: د. عبد الله الطيب، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٧م.
- **العمدة في محاسن الشعر وآدابه**: ابن رشيق القيرواني، تح: محمد عبد القادر احمد عطا،ط١، دار الكتب العلمية، بيروت.
- **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**: د. علي عشري زايد، دار الفصحى للطباعة والنشر، ١٩٧٨م.
- **الغابة والفصول**: طراد الكبيسي، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٩م.
- **الفتح على ابي الفتح:** محمد بن أحمد بن فورجة (ت٤٠٠هـ)، تح :عبد الكريم الدجيلي،ط٢، دار الشؤون الثقافيّة العامة، بغداد، ١٩٨٧م.
- **الفسر** أو شرح ديوان أبي الطيب: المتنبي لابن جنّي، شرح وتحقيق د. صفاء خلوصي، مطبعة الشعب، بغداد، ج٢، ١٩٧٨م.
- **الفلسفة والإنسان ـ جدلية العلاقة بين الإنسان والحضارة:** فيصل عباس،ط١، دار الفكر العربي، بيروت، ١٩٩٦م.
- **فن المتنبّي بعد ألف عام**: ابراهيم العريض،ط١، دار الهادي، بيروت، لبنان، ١٩٩٣م.
- **الفن ومذاهبه في الشعر العربي:** د. شوقي ضيف، ط٦،دار المعارف بمصر.

❖ **في الأدب العباسي**: محمد مهدي البصير، ط٢،مطبعة السعدي، بغداد، ١٩٥٥م .

❖ **في الأدب العباسي الرؤية والفن**، د. عز الدين إسماعيل، دار النهضة، بيروت، ٢٠٠٩م.

❖ **في الشعرية:** كمال أبو الديب، ط١،مؤسسة الأبحاث العربية، ش.م.م ، بيروت، لبنان، ١٩٨٧م.

❖ **في النقد الأدبي**: إعداد لجنة من الباحثين،ط١، مؤسسة ناصر للثقافة، ١٩٨١م.

❖ **في حداثة النص الشعري**، د. علي جعفر العلّاق،ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٠م.

❖ **في عالم المتنبّي** : د. عبد العزيز الدسوقي،ط٢، دار الشروق، القاهرة، ١٩٨٨م.

❖ **في نقد الشعر**، محمود الربيعي، ط٣،دار المعارف بمصر، ١٩٧٥م.

❖ **القاموس المحيط:** الفيروز آبادي، تح :مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، بإشراف محمد نعيم العرقسوسي، ط٨، ٢٠٠٥م.

❖ **قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون**، د. عبد السلام المسدي،ط٤، دار سعاد الصباح، ١٩٩٣م.

❖ **قصيدة النثر من بودلير إلى أيّامنا**: سوزان بيرنارد، ترجمة د. زهير مجيد مغامس، مراجعة د. على جواد الطاهر،ط١، دار الحرّة للطباعة، بغداد، ١٩٩٣م.

❖ **قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني**: د. محمد عبد المطلب،ط١، مطابع المكتب المصري الحديث، القاهرة،١٩٩٥م.

❖ **قيم جديدة للأدب العربي القديم والمعاصر**، د. عائشة عبد الرحمن بنت الشاطئ،ط٢، دار المعارف.

❖ **كتاب الصناعتين**، ابو هلال العسكري، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ط١،المطبعة العصرية، صيدا، بيروت.

❖ **كتاب المنزلات، ج١،منزلة الحداثة**، طرّاد الكبيسي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٢م.

❖ **الكشف عن مساوئ شعر المتنبي، الصاحب بن عبّاد**، تح: الشيخ محمد حسن آل ياسين، ط١،مكتبة النهضة، بغداد، ١٩٦٥م.

❖ **لسان العرب** : ابن منظور (ت ٧١١هـ) ، إعداد وتصنيف : يوسف خيّـاط ، نديم مرعشلي ، بيروت ، (د.ت) .

❖ **لغة الحب في شعر المتنبي**، د. عبد الفتاح صالح نافع،ط١، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان،١٩٨٣م.

❖ **لغة الشعر الحديث في العراق**، د. عدنان حسين العوادي، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٥م.

❖ **المتنبي رسالة في الطريق الى ثقافتنا**، محمود محمد شاكر،ط١، مطبعة المدني بالقاهرة، ١٩٨٧م.

❖ **المتنبي شاعر ألفاظه تتوهج فرسانًا تأسر الزمان**، د. علي شلق،ط١، مطبعة الشعب، بغداد، ١٩٧٨م.

❖ **المتنبي في المناهج النقدية الحديثة**: محمد ايت لعميم، كتاب منشور على شبكة الأنترنيت.

❖ **المتنبي في معيار النقد البلاغي:** أ.د. عبد الهادي خضير الخطاب،ط١، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠١٠م.

❖ **المتنبي كأنك تراه**، د. محسن غيّاض عجيل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٨م.

❖ **المتنبي والتجربة الجمالية عند العرب**، د. حسين ألواد،ط٢، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ٢٠٠٤م.

- **المتنبيّ يستردّ أباه**: عبد الغنيّ الملّاح ،ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠م.
- **المحور التجاوزي في شعر المتنبيّ**: دراسة في النقد التطبيقي، د. احمد علي محمد، شبكة الأنترنيت.
- **المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين**، د. شكري محمد عباد، سلسلة عالم المعرفة.
- **المستدرك على ابن جنّي فيما شرحه من شعر المتنبيّ**: أبي الفضل العروضي، تح :د. محسن غياض عجيل ، ط١،دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٠م.
- **مشكلة المعنى في النقد الحديث:** د. مصطفى ناصف، مكتبة الشباب، مصر، ١٩٧٠م.
- **مطالعات في الكتب والحياة**، عباس محمود العقاد،ط٤، دار المعارف، ١٩٨٧م.
- **مع المتنبي**، طه حسين،ط١٣، دار المعارف بمصر.
- **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**: سعيد علوش،ط١، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٥م.
- **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، مجدي وهبة، كامل المهندس،ط٢، مكتبة لبنان، ١٩٨٤م.
- **مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع**: توفيق الزيدي، سراش للنشر، تونس، ١٩٨٥م .
- **مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة**: ترجمة محمد الشيخ وياسر الطائري،ط١، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٩٦م.
- **من معجم المتنبي**، إبراهيم السامرائي، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٧م.
- **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**: حازم القرطاجنيّ، تح :محمد الحبيب، ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٦م.

- ❖ **الموقف من الحداثة ومسائل أخرى**، د. عبد الله الغذامي،ط١، دار البلاد، جدّة، ١٩٨٧م.
- ❖ **النثر الفني في القرن الرابع الهجري**، زكي مبارك،ط١، مطبعة دار الكتب المصرية بالقاهرة، ١٩٧٤م.
- ❖ **نسيج النص**: الأزهر الزنّاد،ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٣م.
- ❖ **النظام في شرح شعر أبي الطيب وأبي تمّام**: أبي البركات شرف الدين المعروف بـ (ابن المستوقي) (ت٦٣٧هـ)، تح :د. خلف رشيد نعمان،ط١، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، بغداد، ٢٠٠١م.
- ❖ **نظرية النقد الأدبي الحديث**: د. يوسف نور عوض،ط١، دار الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٤م.
- ❖ **نقد الحداثة في فكر هايدغر**: ترجمة د. محمد الشيخ،ط١، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، ٢٠٠٨م.
- ❖ **نقد الحداثة:** ألن تورين، ترجمة أنور مغيث، الهيأة العامة لشؤون المطابع الأميرية، ١٩٩٨م.
- ❖ **النقد العربي نحو نظرية ثانية:** مصطفى ناصف، سلسلة عالم المعرفة، ، مارس، ٢٠٠٠م.
- ❖ **النقد المنهجي عند العرب: د. محمد مندور**، دار النهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة .
- ❖ **نوابغ الفكر العربي**: د. زكي المحاسني،ط٣، دار المعارف بمصر.
- ❖ **الواضِح في البلاغة العربية**: محمد زركان الفرخ، ط١،دار هبة وهدى، ١٩٩٦م.

❖ **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، شرح وتحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي،ط١، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت.

❖ **وظيفة الشعر في التراث البلاغي النقدي عند العرب:** د. وسن عبد المنعم ياسين الزبيدي، منشورات المجمع العلمي، ٢٠٠٩م.

❖ **وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان** ، ابن خلكان، تح :د. أحسان عباس، المجلد ٥، ج٥، دار صادر، بيروت، (د.ط).

❖ **يتيمة الدهر في محاسن أهل الشعر**: الثعالبي، شرح وتح: محمد محي الدين عبد الحميد، ط٢،مطبعة السعادة، القاهرة، ١٩٥٦م.

الرسائل والاطاريح :

- **الآخر في شعر المتنبيّ**: (رسالة ماجستير)، رولا خالد محمد غانم، ، جامعة النجاح الوطنية في نابلس ـ فلسطين، ٢٠١٠م.
- **البنية الموسيقية في شعر المتنبيّ**: (رسالة ماجستير)، محمد حسين محمد كاظم الطريحي، ، كلية التربية، بغداد، ١٩٩٠م.
- **الحداثة في الشعرية العربية المعاصرة**: (رسالة ماجستير)، نادية بو ذراع،،جامعة الحاج خضر، باتنة، ٢٠٠٨م .
- **خصائص الأسلوب في شاميات المتنبيّ**: (رسالة ماجستير)، وليد شاكر نعاس، كلية التربية، جامعة بغداد، باشراف الدكتور علي عباس علوان، ١٩٩٤م.
- **مشروع الحداثة الشعريّة في العراق في إطار النقد الثقافي**: (أطروحة دكتوراه)، كريم شغيدل مطرود الموسوي، كلية الآداب، الجامعة المستنصرية، بأشراف أ.د. سمير كاظم الخليل، ٢٠٠٨م.
- **المفارقة الشعرية (المتنبي انموذجا):** (أطروحة دكتوراه) ، سناء هادي عباس ،بأشراف أ.د فائز طه عمر ، كلية الاداب ، جامعة بغداد ، ٢٠٠٦ م .
- **مفاهيم حداثة الشعر العربيّ في القرن العشرين**: (رسالة ماجستير)، سامر فاضل عبد الكاظم الأسدي، كلية التربية، جامعة بابل، باشراف أ.م.د. قيس حمزة الخفاجي، ٢٠٠٥م.

المجلات والدوريات:

- ❖ **الاستغراق الشعري من صور الوصف عند المتنبي: (بحث)** د. محمود الربيعي، منشور على شبكة الأنترنيت، httf://www.jstor.org .
- ❖ **الانكسار في شعر المتنبيّ: (بحث)** د. امل طاهر محمد خضير، مجلة الجامعة الاسلامية، مج١٤،ع٢،يونيو ٢٠٠٦م
- ❖ **أبو الطيب المتنبي في بلاد الوحي لا يوحى إليه: (مقال)** الأستاذ محمد شوكت التّوني، من كتاب أبو الطيب المتنبيّ حياته وشعره .
- ❖ **أبو الطيب المتنبيّ كان عبقريًا ولكن: (مقال)** خليل مطران من كتاب أبو الطيب المتنبي حياته وشعره،ط٢، مكتبة النهضة، بغداد، ١٩٨٨م.
- ❖ **التطلع القومي عند المتنبيّ: (بحث)** جاسم محمد ، عرض ونقد طرّاد الكبيسي، مجلة الأقلام، ع٧، نيسان، ١٩٧٧م.
- ❖ **جدل الحداثة في الشعر العربي: (بحث)** سلمان الواسطي، مجلة الأقلام، بغداد، ج٣، س٢١، آذار ١٩٨٦م.
- ❖ **حياة المتنبي حياة ممزوجة بالدم: (مقال)**،شفيق صبري، في كتاب المتنبي مالئ الدنيا وشاغل الناس، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٩م.
- ❖ **الخيال الشعري الحر(أسلوبية التعبير .. أسلوبية البناء): (بحث)** محمد صابر عبيد، مجلة ثقافات، كلية الآداب، جامعة البحرين، ع٤، ربيع ٢٠٠٣م.
- ❖ **شخصية المتنبي في شعره: (مقال)** عباس محمود العقاد، في كتاب أبو الطيب المتنبي حياته وشعره، ط٢،مكتبة النهضة، بغداد، ١٩٨٨م.
- ❖ **شهرة المتنبي شهرة العظمة والفن الخالد :(مقال)** محمد محمد توفيق في كتاب ابي الطيب المتنبي حياته وشعره .

❖ **صحيفة الثورة السورية:** ع٧٣٦٠، ١٩٨٧/٤/٢٩م، **(حوار)** مع الشاعر محمود درويش، أجراه محمد مصطفى درويش، نقلا عن كتاب الإنزياح الشعري عند المتنبيّ، د. احمد مبارك الخطيب.

❖ **ظاهرة الغموض في الأدب الحديث: (بحث)** د. كمال نشأت ، مجلة آداب المستنصرية، بغداد، ع٢، ١٩٧٧م.

❖ **لمحة عن المنازع القومية في المتنبي : (مقال)** سامي الكيّالي في كتاب أبو الطيب المتنبي حياته وشعره،ط٢، مكتبة النهضة، بغداد، ١٩٨٨م.

❖ **المتنبي شاعر عربي: (مقال)** أندريه مايكل، ترجمة خليل الخوري، مجلة الأقلام، ع٤-٧، ك٢- نيسان، ١٩٧٨م.

❖ **المتنبي وسقوط الحضارة العربية: (مقال)** د. عبد السلام نور الدين، مجلة الأقلام، ع٤-٧، ك٢- نيسان، ١٩٨٧م.

❖ **مطلع القصيدة في شعر المتنبي: (مقال)** د. نبيلة إبراهيم سالم في كتاب المتنبي مالئ الدنيا وشاغل الناس، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٩م.

❖ **هل كان المتنبيّ فيلسوفًا: (مقال)** أحمد أمين، في كتاب أبو الطيب المتنبيّ حياته وشعره،ط٢،مكتبة النهضة،بغداد، ١٩٨٨م .

❖ **هل كان المتنبي متدينا : (مقال)** علي أدهم في كتاب أبو الطيب المتنبي حياته وشعره،ط٢، مكتبة النهضة، بغداد، ١٩٨٨م.

Abstract

This study gained a special importance because it dealt with a great poet who made the scholars bussy in the past and now .Also the study dealt with a special term which forms in its concept big difficultness because of its foggy and ambiguousness. Noteworthy, no one of these scholars paid attention to attempt connection between the Al-Mutanabby's poetic modernity in his period and the poetic modernity in the modern age.

Thus ,this study is concerned modern in its subject in spite of the studies about Al-Mutanabby and the modernity each one was separated .

This study affirmed through Al-Mutanabby's poetry that he led a poetic modernity in his period came mostly matching with the characteristics and appearances of the poetic modernity in the modern age . His poetry seemed to incline to the rationality with strong inclination to freedom, anxiety ,pessimism, revolution and rebellion prevailed on his poetic language and this was cured in the second chapter characterized of mental modernity . The third chapter characterized of (artistic modernity)dealt with innovation ,invention, ambiguousness and deception at last it dealt with the immovable and changeable . The first chapter characterized of

(influences) studied the most reasons which were behind the poetic creation of Al-Mutanabby and the most important tributary which he took from .They were the reason of that match between his poetry through his age and characteristics and appearances of the modernity in the modern age . This chapter treated the most important influences across three discussions ; ambiguousness of the dynasty, culture and the expansion of the egoat Al_Mutanabby.The researcher sought help of the most critical approaches to get the accurate results.

Researcher

SANDAL IBRAHEEM S LMAN

Ministry of Higher Education and Scientific Research
University of Diyala
Education College for Human Science
Department of Arabic Language

Mutanabby's Manifestations in poetic Modernism

Athesis submitted by

SANDAL IBRAHEEM S[illegible] LMAN

To council of Education College for Human Science in the university of Diyala as a partial fulfillment to the requirements of Master degree in the Arabic Language and its Arts

supervised by

Prof. Dr.Salah Mahdi Al-zubadi

2012 AD **1433 AH**